

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav germánských studií
odd. skandinavistiky
obor švédština

**Prostor města ve švédské literatuře počátku 20. století
se zaměřením na romány Hjalmara Söderberga.**

Urban Space in Swedish Literature of the Early 20th Century
with Focus on Novels by Hjalmar Söderberg.

diplomová práce

Vedoucí práce: doc. Martin Humpál, Ph. D.
Konzultant: PhDr. Dagmar Hartlová

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Helena Stiessová

Tato práce vznikla za laskavé podpory Švédského institutu (Svenska Institutet) ve Stockholmu, jehož stipendium mi umožnilo získat přístup k pramenům citovaným v této práci. Cenné připomínky a pomoc poskytli PhDr. Dagmar Hartlová, doc. Martin Humpál a fil. cand. Åsa Vikström. Všem srdečně děkuji za ochotu a vstřícnost, kterou mi poskytli při hektickém dokončování této práce.

Helena Stiešsová

Obsah

1. Úvod.....	1
1.1 Předpoklady práce	1
1.2 Cíl práce	3
2. Literární rámec.....	5
2.1 Švédsko	5
2.2 České země	8
2.2.1 Vlivy zahraničí	10
3. Velkoměsto v literatuře.....	12
3.1 Prostor velkoměsta v literárním díle	12
3.2 Švédská tradice	14
3.3 Česká tradice	19
4. Město pozorované.....	25
4.1 Flanér	25
4.1.1 Flanér ve světě	28
4.2 Flanér v literatuře	30
4.2.1 Vývoj na Severu	32
4.2.2 Švédský flanér	34
4.2.3 Finskošvédský flanér – dagdrivare	35
5. Hjalmar Söderberg.....	39
5.1 Životopisné údaje	39

5.2	Förvillelser	40
5.3	Martin Bircks ungdom	48
5.4	Doktor Glas	50
5.5	Den allvarsamma leken	55
5.6	Söderbergův Stockholm	57
6.	České ekvivalenty.....	63
6.1	Vilém Mrštík	64
6.1.1	Santa Lucia	65
7.	Závěr.....	73
8.	Sammanfattning.....	75
9.	Shrnutí.....	77
10.	Summary.....	78
11.	Literatura.....	79
11.1	Primární literatura	79
11.2	Sekundární literatura	79

1. Úvod

1.1 Předpoklady práce

Přelom století je v principu doba se stejným potenciálem jako jakékoliv jiné období. Přesto je to období velkých očekávání, velkých obav a nadějí, chvíle pro změnu, z níž plynou dekadentně laděné tendence¹. Člověk cítí, že něco se nutně musí stát, že všechno se musí změnit, že nové století musí být dokonalou opozicí toho uplynulého. A je to zase člověk, který má moc působit, tvořit, měnit, byť z této moci je snadné dostat strach a uchýlit se do bezpečí pasivity. Přelom století jako časová jednotka se tak jako tak může stát něčím výjimečným, zlomem, přepážkou, která v sobě shrnuje protiklady obou století a vyjadřuje jejich ambivalentní vztah, kdy jedno roste z druhého a zároveň se vůči němu vymezuje.

Shrnout v sobě protiklady století devatenáctého a dvacátého je pro přelom těchto dvou etap lidské existence úkol olbřímí a nesplnitelný. Snad žádná jiná století si nejsou tak nepodobná. Lidský pokrok nabral ke konci 19. století závratnou rychlost. Přelom století tak symbolizuje (časově pochopitelně ne zcela přesně) vědeckotechnický a duchovní rozlet, který zároveň ovlivnil život člověka na všech úrovních. Mění se uspořádání světa, mění se pohled na něj. Výrazná je industrializace prostředí, která s sebou nese klady i zápory. Lidé se houfně stěhují do měst, moderní osvětlení je osvobozuje ze závislosti na přírodě a zároveň je od ní vzdaluje.

Všechny tyto změny reflektuje pochopitelně umění, a specifickým způsobem také literatura. Nadšeně přijímá nový svět a nového člověka, raduje se z lidského pokroku; vzývá staré časy, odhaluje rub moderního lesku, varuje. Nebo vstřebává současnost přirozeně, bez hodnocení, to nechává na čtenáři a představuje mu jeho samého jako člověka své doby.

Jedním z fenoménů, který se výrazněji dostává do popředí, je právě nové prostředí, v němž člověk žije. Město. Moderní prostor s kořeny v hluboké minulosti, nalézající v nových podmínkách netušené možnosti. Města v reálném světě expandují a plní se lidmi, fikční světy literatury se plní

¹ Andersen (1992): s. 197

městy. Ne že by v předchozích dobách literatura město obcházela, ale s náladou konce století a jeho přelomu v nový věk se obraz města, a zvláště vznikajícího velkoměsta, v literatuře přetváří, spolu s jeho vlivem na lidskou existenci se mu dostává většího prostoru. Pozadí, na němž se odehrávaly příběhy postav, se přesouvá do centra pozornosti a stává se výraznou složkou narativu, ať už viděnou pozitivně či negativně.

Tento jev lze pozorovat v literatuře celé Evropy, švédské a české písemnictví nevyjímaje. Zajímavé jsou rozdíly, které vyvstanou při srovnání těchto dvou geograficky vzdálených literárních prostředí. Prostor města je mnohotvárná tkáň a její podoby se mohou lišit tak, jak se liší tváře lidí, kteří se po městě pohybují. Anebo jak se liší různé tváře jediného člověka v závislosti na vlastních pocitech a vnímání či vlivu okolí.

Švédská literatura na přelomu století je představována několika zásadními jmény autorů, kteří ji svým dílem utvořili a vtiskli jí určitý charakter. V souladu s převažujícími literárními směry soudobé Evropy, kterými byly symbolismus, dekadence, secese a jejich snaha vyjádřit poněkud tísnivou náladu konce století, se za nejvýraznější figuru švédské literární scény považuje Hjalmar Söderberg. V jeho díle jsou dobře patrné tyto mezinárodní vlivy, a zároveň jich autor dokázal neotřele využít k vyjádření vlastních myšlenek v kontextu vlastní země.

V komorně rozsáhlém díle Hjalmara Söderberga hraje město, konkrétně Stockholm, důležitou roli. Ulice nově se rodícího velkoměsta nejen že skýtají prostor Söderbergovým postavám, ony je do značné míry formují, také se ovšem doslova mění před očima vlivem vnitřního stavu svých obyvatel a vedou jejich více či méně nešťastné kroky. Söderberg svému městu rozumí, dokáže je pozorovat pronikavými očima, a cit pro městský prostor rozhodně neupírá ani svým hrdinům. Výrazným rysem mužů v jeho knihách je duše flanéra, duše snílka bloumajícího bez cíle velkoměstskou krajinou a vnímajícího a téměř bez výjimky adorujícího její rysy, její zákony, její puls.

Flanér je výsostným pozorovatelem města, obyvatelem, pro něhož je domovem ulice a kavárna a jemuž vedle chvilkových prožitků skýtají potěšení bystré a jinak nepozorované poznatky o lidech, kteří město zabydlují. Pasivita, estetismus a nedostatek perspektivy dělají spolu s jeho

existencí na přelomu dvou epoch z flanéra nejednoznačně vnímanou postavu, nicméně jeho úhel pohledu bude jedním ze základních kamenů této práce.

Česká próza se ve stejné době snaží vyrovnat se smršť čerstvého vzduchu, kterou představuje modernismus. Nevratná a radikální změna v literatuře zasáhla českou kulturní scénu mnohem dříve, než si podmanila Švédsko, a nové století se již plně nese ve znamení nových literárních směrů. Praha nachází své místo především v díle naturalistů a stává se jedním z hlavních faktorů úpadku naturalistických hrdinů. Velkoměsto je odlidštěné, kruté a je symbolem rozpadu tradičního měšťanského života a rozvratu jedince.²

Tematika města zasahuje rovněž impresionistickou a secesně stylizovanou prózu, velkoměsto se staví do kontrastu k městu „přirozených“ rozměrů a k venkovu. Zrádnou, až démonickou mocí oplývající metropole na sebe strhuje pozornost především v díle Viléma Mrštíka. Rozbor jeho románu bude součástí této práce a poslouží jako kontrastivní hlas k Söderbergově písni opěvující velkoměsto.

Postava velkého flanéra-hrdiny české literatuře prvního řádu chybí. Neznamená to však, že město nemá, s kým by koexistovalo. Stejně jako stockholmský flanér i postavy pohybující se Prahou duševně s městem souznějí, sdílejí jeho kladné i záporné stránky. Duševní radost a strádání jsou navíc ve jménu naturalismu spojeny se stránkou tělesnou.

1.2 Cíl práce

Město jako prostor nového století se výrazně prosazuje ve švédské i české literatuře. Konkrétní obraz Stockholmu a Prahy se ovšem liší. Tato diplomová práce si klade za cíl zmapovat počátky velkoměstské literatury a proniknout skrz konkrétní díla do principů, které ovládly vnímání a zobrazování nové velkoměstské krajiny. Jako reprezentanta této literární éry, následujícího určitou

² Holý (1998): s. 475

tradici a mířícího k vlastním originálním metám, jsem zvolila Hjalmara Söderberga. Jeho dílo je v zobrazování Stockholmu a jeho obyvatel v čele s flanérem jedním z klíčových v celém švédském písemnictví. Postava flanéra jako prostředníka mezi městem a čtenářem bude nutně významnou součástí analýzy velkoměstského prostoru, vzhledem k těsnému spojení mezi touto postavou a jejím městem.

Paralelu Söderbergova díla v české provenienci, která se vzhledem k absenci flanéra jako hlavního hrdiny a obecně řídkému výskytu postavy flanéra nezjevuje rovnoběžně, spatřuji mezi mnoha dalšími zpodobeními hlavního města v pražských románech Viléma Mrštíka, které ukazují odvrácenou tvář velkoměsta. K důkladnějšímu rozboru jsem zvolila deziluzivní román *Santa Lucia* (1893), považovaný za vrchol Mrštíkovy díla. Postavy Jiřího Jordána, jeho spolubydlícího Hégra a velkoměstské Prahy jsou zřetelným kontrastem k dílu Söderbergovu a dobře dokumentují rozdíl, který na této úrovni mezi oběma literaturami existuje. Spojením Söderbergova a Mrštíkovy pojetí velkoměsta pak vzniká obraz metropole reflektující líc i rub tohoto literárního toposu.

2. Literární rámec

2.1 Švédsko

Devadesátá léta 19. století se nesou na celém Severu ve znamení změny. Ke slovu se dostává nová generace spisovatelů, která se vymezuje jak vůči předchozí angažovanosti literatury, tak vůči realistickým a naturalistickým tendencím, jež podle ní vedou k dílům povrchním a schematickým. Snaha je vytvořit dílo výjimečné, odtržené od maloměstské všednosti a nesoucí stopy génia.

To, s čím se bude potýkat člověk 20. století, tedy ztráta hodnot a zoufalé hledání nových, se začíná v literatuře naplno projevovat. Společnost, kterou moderní průlom cynicky připravil o Boha a jejíž materialistickou povahu odkryl, vítá knihy vracející se k lidské duši (byť by neměla přesah do transcendentna) a k religiozitě. Zároveň s touto tendencí se ozývá z mnoha děl nebývalý pesimismus, nacházející svůj výraz nejen v dekadentním uměleckém směru.

Primárním zdrojem inspirace se stává příroda a venkov, ve Švédsku výrazně propojené se zájmem o národní historii. Dobře je to patrné na prózách s historickou tematikou Venera von Heidenstama (1859 – 1940). Oslavy se dočká rodný kraj a jeho minulost, tradice, legendy, pověsti. Z těchto zřidel čerpala Selma Lagerlöfová (1858 – 1940).

Vlna industrializace, která se zpožděním Skandinávii zasáhla a která s sebou vedle pokroku nese rozpad tradičních hodnot a nelidský chlad, se setkává převážně s odporem. Přes návrat k jistotám ale generace autorů devadesátých let intenzivně hledá nové výrazové prostředky, vzývá fantazii, aby dostala novému světu a stala se tak předehtou k nadcházejícímu modernismu.³

Přelomový rok 1900 neznamená větší změny v nastoleném směru, obliba novoromantické literatury přežívá i v novém století, zatímco v kontinentální Evropě již víří modernismus mnoha tváří. Nicméně přeci právě kolem roku 1900 zesiluje v jinak poměrně idylické a radostné tvorbě devadesátníků pesimistický, disharmonický tón, který získává svou tvář především v koncentrovaném díle Hjalmara Söderberga.

³ Srov. Humpál (2006): s. 132

S dekadentně potemnělým pohledem na svět nebyl Söderberg ve Švédsku první. Dekadence nejdřív zaujímá své malé a současníky nedoceňované místo v poezii. Tradičně jmenovaným průkopníkem, jehož jemné, aristokraticky ponuré verše z osmdesátých let 19. století, stejně jako odvážně odhalené básně v próze, kritika naprosto nepřijala, je Ola Hansson (1860 – 1925).

Po této světlici nového literárního směru se podobnou cestou vydává Oscar Levertin (1862 – 1906), který též nesdílí nadšené přitakání životu své generace. Levertinovy první literární pokusy se ještě nijak nevymykaly angažovanému duchu osmdesátých let. Pod vlivem francouzské dekadentní literatury, Hermana Banga a vlastních životních útrap se ale postupně sblíží s dekadentním hrdinou bez vůle a chuti k životu, a jeho poezie se svým vypjatým estétstvím vzdaluje hlavnímu proudu. Zejména to platí pro sbírku *Legender och visor* (1891), jejíž přecitlivělý lyrický subjekt se pohybuje v černé krajině blízko smrti.

Ve stopě Levertinova pesimismu a determinismu se na prahu nového století vydávají Hjalmar Söderberg (1869 – 1941) a Bo Bergman (1869 – 1967). Jejich dílo je chladným protipólem hřejivě romantizujících devadesátníků a již skutečně předznamenává nástup modernismu, o kterém lze ve Švédsku hovořit ve větší než sporadické míře až v průběhu první světové války. Pesimismus těchto dvou autorů odhlíží od Levertinova dekadentně estetizujícího zaujetí smrtí. Jejich temný pohled na svět vychází spíše z deziluze a skepse vůči člověku, jeho vůli a světu, který sám stvořil a v němž je těžké žít.

Alrik Gustafson ve svých dějinách švédské literatury považuje *Marionetterna* (1903), první sbírku Bo Bergmana, za veršovaný protějšek k Söderbergovu románu *Martin Bircks ungdom* (1901).⁴ Je zde patrný tentýž deterministický postoj k člověku, který podle Bergmanovy sbírky dostal název „filosofie loutek“ („marionettfilosofi“). I Martin Birck trpí vlastní pasivitou vyplývající z pocitu, že vše je rozhodnuto a lidský život je jen hříčkou v rukou osudu. Navíc již v této sbírce dává Bergman průchod své životní náklonnosti ke Stockholmu, k jeho různým podobám v různých ročních obdobích, a v této souvislosti není možně nevybavit si Söderbergův první román *Förvillelser* (1895).

⁴ Gustafson (1998): s. 279

Z tvorby Hjalmara Söderberga přímo vychází první knihy Sigfrida Siwertze (1882 – 1970). Tento autor, který vyznával flanérský životní styl i ve svém osobním životě, se ale brzy vymanil z pasivity a pod vlivem Bergsonovy filosofie élan vital napřel své síly k aktivní práci na podporu lidského vývoje. Siwertzova básnická prvotina *Gatans drömmar* (1905) je plně v zajetí melancholické flanérie, pesimistický determinismus přímo vyjadřuje název souboru povídek *Cirkeln* (1907). Některé povídky z knihy *De gamla* (1909) ale již vyjadřují změnu k aktivitě, a jasný obrat přináší jeho zároveň čtenářsky průlomová knížka z námořního prostředí *Mälarpirater* (1911). Konečné zúčtování s loutkovou filosofií a pasivitou bez vůle a směru představuje román *En flanör* (1914), v němž je opět zpracovávána problematika vůle a jehož hrdina Torsten Gjörlöf sice opatrně, leč přece projeví svou chuť k aktivnímu životu tím, že se vydá na studia do Uppsaly.⁵

U řady dobových spisovatelů, jejichž dílem se vine motiv flanéra, lze pozorovat jejich vlastní příklon k životnímu stylu, k němuž patřilo elegantně výstřední oblečení, špacírka a především reflexivní pozorování života v krajině velkoměsta, pasivní registrování všeho, co spojení města a člověka přináší. Sigfrid Siwertz byl pouze jedním z mnoha elegantů v rukavičkách, kterým patřila stockholmská ulice. Velkým znalcem Stockholmu a pravověrným flanérem byl Siwertzův přítel, novinář a spisovatel Hans Zetterström (1877 – 1946). Také jemu byla vzorem próza Hjalmara Söderberga, a Hasse Z zůstal svému učiteli věrný jak ve stylu psaní, tak ve snaze svým pozdním dílem bránit pozice demokracie proti totalitním režimům.

Ostatně sám Hjalmar Söderberg se vžíval do pozice pronikavého pozorovatele nejen ve svých knihách, ale i v reálném životě, přinejmenším vizáží. Jako fejetonista nově vzniklých novin *Svenska Dagbladet* dbal o elegantní zevnějšek, a tak ho také zpodobňuje jemná karikatura ve *Figaru* (1895).⁶ Markantní kontrast mezi dandyovským obrazem spisovatele a jeho nepřiliš šťastným a vzletným osobním životem je klasickým paradoxem, který v sobě postava flanéra permanentně nosí.

⁵ S. Delblanc (1999): s. 468

⁶ S. Delblanc (1999): s. 411

2.2 České země

Teprve v polovině devadesátých let 19. století se nově smýšlejícím autorům podařilo rozbít představu končící éry o literatuře sloužící národu. Vzhledem k určitému opoždění v nástupu nových literárních proudů se konec století v českém písemnictví jeví jako nesourodá a nepřehledná směsice názorů a forem, vedle sebe existují parnasismus, realismus, symbolismus, impresionismus, dekadence. Nicméně oproštěním od národně obranných a výchovných tendencí se již literatura dostává do období moderny, v jejímž centru střídá národ jedinec.

V polovině devadesátých let vzniká *Moderní revue*, časopis, který tvořil základnu pro nečetné, nicméně výrazné stoupence dekadence. Jiří Karásek ze Lvovic (1871 – 1951) již svým umělým přídomek dával najevo nechuť k všednosti a obdiv k aristokratickým výšinám. Jeho dílo se nese ve znamení marnosti, melancholie a zániku, sbírka *Sodoma* (1895) svou tematikou nabízí paralelu k Hanssonově sbírce *Sensitiva amorosa* (1887). Prostředím jeho próz bývá Praha, obzvláštní podobu nabývá v románu *Gotická duše* (1900) či pozdních arbesovských románech hrůzy (*Román Manfreda Macmillena* 1907, *Ganymedes* 1925).

Za svého krátkého života přispěl k české dekadenci Karel Hlaváček (1874 – 1998), a to jednak sbírkou *Pozdě k ránu* (1896), oslovující přesně onu dobu na rozhraní, která fascinovala nejen dekadenty, jednak svou výtvarnou prací pro *Moderní revue*.

V době vzniku *Moderní revue* se manifestem České moderny rovněž etabluje skupina mladých autorů, jejichž společným programem je posun k vnitřní pravdě. Osobnosti, které přijaly za svůj tento program, formovaly svou prací podobu počátků českého modernismu. Zásadně přispěl k vyslovení nových požadavků kladených na literaturu kritik František Xaver Šalda (1867 – 1937), jehož jediný román *Loutky a dělníci boží* (1917) se z určitého úhlu pohledu jeví jako paralela k Bergmanově marionettfilosofi.

Prostorem prvotního vyjádření nových idejí byla poezie. Próza reagovala pomaleji a déle setrvala na dobytých pozicích. Na přelomu století dospívala k vrcholům prozaická tvorba starších

generací obracející se do minulosti, za všechny jmenujme dílo Aloise Jiráska. Romány *Temno* a *Bratrstvo* vyšly již v novém století.

Jedním z ústředních témat zůstává venkovský, popřípadě maloměstský svět a problémy plynoucí ze sílící industrializace. Vesměs kritického hodnocení se tomuto světu dostává kupř. z pera Terézy Novákové (1853 – 1912). Venkovský raisovský realismus postupně přerůstá v díle Josefa Karla Šlejhara (1864 – 1914) v naturalismus, a spolu s tímto směrem se próza začíná obecně obracet k současnému člověku ve velkoměstě.

Klíčový vliv sociálního prostředí na člověka a jeho úděl pasivní oběti zmítané biologickými potřebami zobrazuje vzorovým způsobem francouzský spisovatel Émile Zola. Zolovo dílo se dostává do Čech s koncem století a nachází zde své pokračovatele. Odpudivé stránky lidského bytí líčí Karel Matěj Čapek Chod (1860 – 1927) a Anna Marie Tilschová (1873 – 1957). Rozvrácené duši jedince se dostává hluboké psychologické analýzy spojené s deterministickou filosofií. Naturalistický rys detailního popisu prostředí, kterému se přikládá nebývalá váha, znamená novou etapu v zobrazování města v textu.

Románová tvorba Karla Matěje Čapka Choda, reprezentující silný proud české naturalistické tvorby vázané na velkoměstské prostředí, je určitou opozicí k flanérské literatuře. Čapkův román o „mstiteli“ Kašparu Lénovi (*Kašpar Lén mstitel*, 1908) zpracovává podobný příběh zločinu a trestu, jaký je jádrem Söderbergova Doktora Glase. Hrdinové románů Čapka Choda jsou nicméně jakýmsi antiflanéry, postavami vrženými do velkoměsta proti své vůli, přírodní duše převálcované tvrdým moderním světem.

Z totožného francouzského podhoubí vyrůstá ještě před vrcholnými díly výše zmíněných autorů deziluzivní román Viléma Mrštíka *Santa Lucia* (1893). Z naturalismu si bere ostré vidění bídy a ošklivosti, v líčení prostředí vnímaného hlavní postavou zůstává věrný impresionistické technice. Impresionismus a dekadencí poznamenaná ornamentálnost se projevuje také v prozaickém díle básníka Antonína Sovy (1864 – 1928) a v několika generačních románech, kterými se autoři vyrovnávali s buřičstvím mládí a hledali nové cesty. Nejúspěšnější v tomto snažení byl Fráňa

Šrámek a jeho *Stříbrný vítr* (1910), nořící se do duše studenta Jana Ratkina, pociťujícího omezenost malého světa rodného města.⁷

2.2.1 Vlivy zahraničí

Vzhledem ke snaze usouvztažnit nějakým způsobem českou a švédskou literární produkci přelomu století bych chtěla poukázat na přímou linku možného vlivu severské země na českou kotlinu, na překlady. Česká literatura na přelomu století silně vnímala a vstřebávala zahraniční vzory, a jedním z nich se na specifické úrovni stává produkce švédská.

Prohlubuje se již dříve patrná orientace na Francii a Rusko, realisticko-naturalistická tendence je podepřena jmény G. Flauberta, G. de Maupassanta a É. Zoly, dekadenti uctívají J. K. Huysmanse a estéta O. Wilda. Na celou modernistickou poezii působí dílo prokletých básníků.

Literatura severská se v této době stává pro českou literaturu novým zdrojem idejí.⁸ Prosazuje se zejména dramatická tvorba H. Ibsena, kterou na prkna Národního divadla přivádí J. Kvapil a jejíž vliv je patrný na nejednom díle českého dramatu. Vedle Ibsena působí v poněkud menší míře dramata a próza Strindbergova. Událostí byl překlad *Hladu* (1902) K. Hamsuna. Brzkého překladu se dočkala rovněž díla Selmy Lagerlöfové (*Antikristovy zázraky* 1901, *Gösta Berling* 1903, *Psanci a jiné povídky* 1904, *Jerusalém* 1910-1911).

Hjalmar Söderberg se svou flanérskou pasivitou a životním pesimismem šanci ovlivnit české písemnictví téměř neměl. Jeho povídka *Kožich (Pälsen)* vyšla v rámci Vilímkovy edice Tisíc nejkrásnějších novel v roce 1914, další dílo, *Hry se životem (Den allvarsama leken)* spatřilo světlo světa v překladu H. Kosterky až roku 1948. *Doktor Glas*, považovaný za vrchol jeho tvorby, se v diskutabilním překladu O. Franczyka dočkal české podoby až na prahu 21. století, roku 2000.

⁷ Srov. Holý (1998): s. 477

⁸ Bibliografické údaje o překladech severské literatury přejímám z práce J. Holého (1998) a především z českého překladu A. Gustafsona (1998).

Další spříznění autoři, zmínění v oddílu věnovaném švédskému literárnímu kontextu, na tom v českém prostředí nebyli o mnoho lépe. Povídka Oskara Levertina *Na zahradní cestě* se dočkala otištění v Tisíci nejkrásnějších novel roku 1911, Siwertzova povídka *Modrý pokoj* našla své místo v téže edici roku 1914. Levertinovo dílo dostalo na počátku století trochu větší prostor, ještě vyšla část povídek s gustaviánským námětem *Rokokové novely* (1917) a kniha dekadentně laděného názvu *Nepřátelé života* (1919).

Jak je patrné, české publikum nemělo významnější možnost nasát vedle lagerlöfovského romantismu a Strindbergových tanců smrti další vůně švédského fin de siècle, které by podpořily temné spodní proudy literatury.

3. Velkoměsto v literatuře

3.1 Prostor velkoměsta v literárním díle

Podobně jako aspekt času má i prostor, v němž se odehrává literární dílo, schopnost zúžit možnosti narativu a specifikovat v ději určité postavy a situace. Alexandra Borg⁹ poukazuje na to, že tomuto podstatnému fenoménu chybí v literární vědě jednotná koncepce. Já v této kapitole přejímám poznatky teoretického příspěvku Z. Hrbaty.¹⁰

Podoba a funkce velkoměsta v novodobé próze se pohybuje mezi dvěma krajními póly: na jedné straně existuje literárně bezpříznakové město jako dějiště, prakticky pouze v úloze banálního ukotvení příběhu v nějakém pevném bodě. Na opačné straně stojí město pojímané a konstituované literárním textem, které je vysoce aktivním elementem v generování příběhu. V tomto vytyčeném meziprostoru pak funguje pestrý repertoár zobrazení, přebírající některé starší tradice (labyrint), a zároveň tvořící nová pojetí velkoměstského prostoru. Relevantní také pro další vývoj městského toposu je město jako reálné a symbolické dějiště, město splývající s magickou či fantastickou topografií a město exponující problém jedince a celku, davu a samoty, identity a odcizení.¹¹

Novodobé obrazy a mýty evropského města, vycházející z toposu Říma jako města-paměti a města-památky, vytváří či dotváří romantická literatura 19. století. V tomto období nejde tedy o provinční město s jeho přizemností a malostí, tím romantik pohrdá, jde o velkoměsto nebo hlavní město, které se jako veřejný prostor otevírá svým obyvatelům¹² a svým hrdinům skýtá netušenou svobodu. Daní za tuto svobodu pak jsou konflikty, překážky, odcizení. Romantický hrdina na své pouti městem proměňuje jeho ulice svým rozpoložením v součástky labyrintu, známé město se přetváří v tajemné, magické a ne tak bezpečné místo. Široké i křivolaké ulice se prohlubují z

⁹ Borg (2007): s. 2

¹⁰ Hrbata (2005): s. 400 – 440

¹¹ Rozdělení Hrbata (2005): s. 405

¹² Srov. Borg (2007): s. 17

pouhých spojnic v městském plánu v přímé linii vedoucí k snění; romantický hrdina si všímá zvlášť nejednoznačných chvil přechodu mezi soumrakem a nocí, kdy moc denního světla přebírají lampy pouličního osvětlení a skutečný svět se mění v poněkud divadelní svět neskutečna.

Panorama města je tvořeno domy, paláci, památkami. Tyto vnitřní prostory města v romantické literatuře běžně osvětlují duševní stav postav a často jsou stejně jako město samo zpředmětněným labyrintem, jímž bloudí lidské duše. K tomu se začínají prosazovat také některá specifická dějiště, jako jsou ulice, salon, restaurace, kavárna. Od dandyovského uctívání města je jen pár kroků směrem dolů k bohémským prostorům hospod, lokálů, šantánů a kabaretů.

Ulice se stává místem, kde se výrazně exponuje zájem o každodennost a fakticitu, což je chvíle spjatá s nepřehlédnutelným a zároveň neviditelným pozorovatelem ulice – flanérem a specifikací typů lidí, kteří jsou pro velkoměstskou třídu typičtí. Ulice zaplavená davem je vlastně ústředním obrazem velkoměsta a důrazně akcentuje věčné téma spjaté s velkoměstem – téma odcizení a samoty jedince uprostřed hučícího života, téma disharmonie, stereotypu, vyprahlosti.¹³ Ulice je místem, kde se odehrává pohyb, je to médium, skrz něž je město zobrazováno. Místa, kudy se flanér prochází, jsou právě jeho pohybem a pohledem vyvolávána k životu, zatímco tam, kam procházka nepokračuje, je literární mapa města bílá. Procházka městem je nosným elementem textu.¹⁴ S linearitou chůze v ulicích rovněž souvisí určitý způsob myšlení. Procházka se odvíjí s časem, a je běžné, že syžet textu, jehož subjektem je město a jeho pozorovatel, napodobuje chůzi a odpovídá fabuli. K tomu se přidružuje lineární proměna města v průběhu ročních období.¹⁵

Romantická literatura neopomíjí odpudivé stránky velkoměsta, které se skrývají v prostorách pod úrovní země či v temnotě noci. Později dostane roli démonického místa v městském plánu periferie. Častým prostředkem zvýraznění záporných aspektů města je antropomorfizace, běžná pro tuto dobu je jinak metaforizace a symbolizace města či jeho dílčích prostorů.

Město se pozvedá z funkce netečné kulisy stojící na pozadí děje a získává možnost podílet se aktivně na osudech postav, zejména jako indikátor či provokátor jejich duševního stavu. Osudovost

¹³ Výčet Hrbata (2005): s. 413

¹⁴ Srov. Borg (2007): s. 32

¹⁵ Borg (2007): s. 33

novodobého prostoru lidského bytí, v němž se střetává minulost a přítomnost, je důležitým faktorem v příběhu. Nezřídka se město dostává do jakési role dvojníka hlavního hrdiny, a tyto dva subjekty pak sdílejí jeden osud.

Ruku v ruce s nadějemi, svobodou a přísliby budoucnosti, které velkoměsto nabízí, jde ovšem i síla destrukční, povstávající ze stejného energetického zdroje. Aby mohlo velkoměsto obsahovat potenciál nového tvoření, zároveň musí fungovat ničivě, boří tradiční hodnoty a nahrazuje je novými, ne vždy lepšími. Radostné reflexe velkoměsta tak střídají vize kritické a negativní, a vizionářská perspektiva ústí do moderních literárních mýtů. Velkoměsto se stává prototypem, z něhož vycházejí města idejí, energie, každodennosti, patosu, programů a sociálních nadějí.¹⁶ Topografie města se může měnit v časoprostorovou topografii duše, z konkrétních měst povstávají univerzálie. Město si osobuje specifické místo v literatuře a další vývoj jen potvrdí jeho dominující a mnohvrstevnatou pozici mezi literárními toposy.

3.2 Švédská tradice

Hjalmar Söderberg ve svých dílech zapojuje do děje Stockholm nepřehlédnutelným způsobem. Navazuje tak na červenou nitku, vinoucí se švédskou literaturou již od 18. století. Stockholm se pochopitelně objevoval v písemnictví mnohem dříve, ale teprve legenda švédského básnictví, Carl Michael Bellman (1740 – 1795), zapojil své město do textu s živostí, která bez problému překonala staletí a promlouvá i k dnešním čtenářům.

Bezpochyby je to proto, že Bellman byl výjimečný básník. V prostředí stockholmského podsvětí, krčem a ulic se pohyboval s chutí, navíc však s vynikající pozorovací schopností, má smysl pro pohyb a neztrácí ze zřetele také hudební kvality světa v poezii. Občas jeho slovy probleskne únava člověka, který přes všechnu fantazii vidí díky neomylnému instinktu věci tak jak jsou, a jeho

¹⁶ Výčet Hrbata (2005): s. 406

deziluze překrývaná zdánlivou lehkomyšlností a humorem tvoří tu pravou a obdivovanou atmosféru jeho písní.¹⁷

Bellmanův Stockholm druhé poloviny 18. století je pořád ještě malým městem se sotva 70 000 obyvateli, kde ulice plynule přechází v krajinu a kde se málem všichni osobně znají. Obojí je na jeho básních dobře patrné a tvoří to charakteristiku bellmanovského Stockholmu, jak ji čtenáři znají především z vrcholných sbírek *Fredmans epistlar* (1790) a *Fredmans sånger* (1791).¹⁸

Po prvním a zároveň velmi významném spisovateli Stockholmu (stockholmsskildrare) následuje časově poměrně značná pauza. Pro vyznavače góticismu a novoromantiky z počátku 19. století jako by Stockholm neexistoval. Určitou roli dostává hlavní město až v díle C. J. L. Almqvista (1793 – 1866). Rodilý Stockholman ale vyznával rousseauovskou filosofii návratu k přírodě, a v ní hrálo město a život v něm negativní roli. To je patrné na románovém dramatu *Amorina* (1822, resp. 1839), v němž při kritice církve, manželství a morálky nezůstal ušetřen ani Stockholm a jeho obyvatelé, zejména jejich horní část. Teprve v některých oddílech rozsáhlé knihy *Tornrösens bok* (1833 – 1851) je naznačena vůle do určité míry rodící se kapitalismus omilostnit.

Při návštěvě Paříže stejně jako mnoho jiných Almqvist neodolá půvabu francouzské metropole, luxusu a plynovému osvětlení, a jeho dočasné přemožení prosvítá řádky, které posílá do švédských novin. Přesto, alespoň v dopisech své původem venkovské ženě, stále radí nad město přírodu. Flanérskou zkušenost z pařížských bulvárů vkládá Almqvist do některých následných děl, jako např. do románu *Gabriële Mimanso* (1841 – 42). Ale přes všechny názvy konkrétních ulic a domů, přes bezchybnou topografii není možné se do Almqvistova Stockholmu vžít, zůstává jen pozadím, na němž se dějí temné a dramatické události, zločiny podpořené bezcitným luxusem a elegantní prostopášností.¹⁹

¹⁷ Srov. Gustafson (1998): s. 99 – 103

¹⁸ Selander (1930): s. 37

¹⁹ Selander (1930): s. 42 – 43

Poněkud cizí a Stockholmu nepodobné město z Almqvistova pera střídá pohled několika autorů, v jejichž díle je patrný podobný přístup k neřestem města, ale zároveň i okouzlení. Tím, který jako by se nemohl rozhodnout, zda své město miluje či jím opovrhne, je August Blanche (1811 – 1868). Vzhledem ke svým kořenům zapuštěným v neuvěřitelně pracovitém prostředí a tvrdé morálce není schopen ocenit lenivou náuru a mrhání časem, typické úkazy ze stockholmských ulic.²⁰ Švédské čtenáře své doby zaplavil mnoha moralizujícími romány na toto téma, za všechny *Jernbäraren* (1845) či *Vålnaden* (1847). I on ovšem podlehl lesku pařížských tříd, jak prozrazuje román *Sonen af söder och nord* (1851).

Nicméně spisovatelský um Augusta Blanche líčí negativní stránky města málo uvěřitelně, pohádkově, a podobně vyznívají i jeho postavy nešťastných děvčátek a černých lotrů.²¹ Intuitivně tíhne Blanche k stockholmským čtvrtím s maloměstským duchem a v jejich popisu dosahuje jeho dílo největších kvalit. Ještě dnes jsou životné jeho *Bilder ur verkligheten* (1863 – 1865), obrázky postav, které zalidňovaly Stockholm a tvořily jeho ducha.

Za prvního stockholmského flanéra je považován spisovatel O. P. Sturzen-Becker (1811 – 1869). Nepochybně také proto, že po svém pobytu v Paříži převedl tuto postavu do švédské literatury. Sturzen-Becker (pseudonym Orvar Odd) rovněž obdivoval široké pařížské ulice a život na nich; v cestopise *En utflygt ur boet* (1842) informuje čtenáře, že nehodlá popisovat architekturu a historii, ale bude se věnovat fyziognomii města, tedy Paříži dneška a jejím obyvatelům. Stejnou otevřenost a světlo jako v pařížských ulicích by chtěl vidět v ulicích Stockholmu, vadí mu to staré, které překáží luxusu, přítomnosti davu a blokuje prostor.²² Ve čtyřicátých letech, kdy se takto vyjadřoval, ale bylo chudé Švédsko ještě v zajetí góticismu a namísto luxusnosti si cenilo jednoduchosti a přirozenosti. Teprve v padesátých letech se karta obrací.

Sturzen-Becker má schopnosti bystrého pozorovatele a uplatnil je při pohledu na obě města ve svém zorném poli. V Paříži sleduje ulici ze svého hotelového okna a jmenuje typické pařížské figurky, jako byli kamelot, metař, čistič bot, prodavačka květin či pouliční zpěvák, a přirovnává je k

²⁰ Kjellén (1985): s. 63

²¹ Selander (1930): s. 46

²² Srov. Kjellén (1985): s. 47 – 48

městským idiomům. Stejně se zamýšlí nad lidskými typy ze stockholmské ulice a vidí knihkupce, zřízence, služku či posluhovačku; později si stěžuje, že tyto figurky z ulic mizí a typičnost Stockholmu se stírá (*Hinsidan Sundet*, 1846). Sváří se tak v něm touha po kosmopolitním městě s pietou k národním rysům.

Ač sám považován za flanéra, ani Sturzen-Becker nezaujímá k tomuto muži, jehož jedinou snahou je bezpracným způsobem zabít den, kladný postoj. V článku *En dagdrifvare* (Stockholmslifvet, 1844) ironicky popisuje tuto figuru, která se začíná v ulicích Stockholmu častěji objevovat, a hodnotí ji veskrze s despektem. V roce jeho článku měl Stockholm přibližně 85 000 obyvatel a ulice Drottninggatan nedbale vydlážděná kočičími hlavami a bez chodníků byla sotva nějaký bulvár. Touha vidět Stockholm jako metropoli severu byla ale větší, než tomu nasvědčovala reálná situace. Sturzen-Becker tomu svými lehkými popisy rodícího se života v ulicích napomáhal.

Velkým milníkem mezi „stockholmsskildrare“ je po nezapomenutelném Bellmanovi až August Strindberg (1849 – 1912). Než v roce 1879 literaturu změní jeho román *Röda rummet*, začne se uskutečňovat smělý plán na modernizaci Stockholmu (gaturegleringsplanen, 1867). Za jeho ideou stojí člen nejvyššího soudu Albert Lindhagen.²³ Vzorem pro přestavbu, která měla vyřešit hygienické požadavky nové doby a zlepšit situaci v dopravě, byla Haussmannova přestavba Paříže. S proměnou úzkých a křivolakých uliček v široké třídy lemované paláci mnoho obyvatel města nesouhlasilo s tím, že město ztratí svůj charakter, a někteří umělci se od nového Stockholmu pro inspiraci odvraceli do zbylých staromódních čtvrtí, tak jako např. malíř Carl Larsson.²⁴

Strindbergovi na srdci obraz Stockholmu tolik neležel, spíš se zajímal o problémy soudobé společnosti. Nicméně jako flanérsky bystrý pozorovatel zachytil v *Röda rummet* ono zvláštní přechodné období v životě Stockholmu, kdy se v parku Humlegården ještě pasou krávy a přispívají k venkovské idyličnosti, a zároveň již změř zvuků charakterizuje raný velkoměstský ruch a chaos.²⁵

²³ Pohled současníka nabízí článek G. Johanssona (1932)

²⁴ Kjellén (1985): s. 174

²⁵ Kjellén (1985): s. 175

Roku 1883 se Strindberg v důsledku útoků ze strany veřejnosti stěhuje na nějaký čas do zahraničí. První jeho zastávkou je zářivá Paříž. Strindberg je ovšem ve svém rousseauovství důsledný a na velkoměsto reaguje negativně. V mnohém jiná je jeho reakce na rodné město, když se po šesti letech vrací. Ilustrovat to může kupř. pátý zpěv z knihy *Sömnängarnätter* (1890), v němž se Strindberg vyznává z toho, jak je celé město stejné a přeci úplně jiné, okouzleně, i když stejně s malou špičkou, popisuje novogotické paláce a telefonní dráty.

Pozoruhodnou studii jednoho z aspektů života ve velkoměstě podává Strindbergův román *Ensam* (1903). Prošlý hlubokou duševní krizí a vyčerpaný manželstvím s Harriet Bosseovou autor popisuje výrazný velkoměstský fenomén – téměř děsivou samotu, kterou člověk prožívá ve fyzické přítomnosti lidí, jimž je zároveň nesmírně duševně vzdálen. Prchavý pohled do cizího okna, v němž se zapomněly zatahnout záclony, je to jediné, co ve městě plném lidí citlivému jedinci zbývá. Strindberg líčí smutek velkoměsta s pochopením někoho, kdo tento pocit důvěrně zná.²⁶

Hlavní proud devadesátníků se ale přimyká k romantice venkova a městu se vyhýbá. Jediný pravověrný Stockholman ve své generaci, Oscar Levertin, obešel tuto tendenci tím, že se věnoval Stockholmu 18. století. Ještě než se ale plně ponořil do studií historie, vyšly z jeho pera texty, které poměrně přesně zapadají do rámce flanérské literatury. Levertin byl v mládí víceméně donucen k zahálčení a pasivnímu pozorování, když se léčil s tuberkulózou ve francouzské Riviéře. Vedle sbírky povídek *Från Rivieran* (1883) publikoval v témže roce povídky v knize *Småmynt*, a jejich náplní byly vesměs dojmy ze Stockholmu, do kterého se vrátil po svém ozdravném pobytu. Jasně pak využil své vzpomínky na první léta v hlavním městě v úloze literáta, když psal román *Lifvets fiender* (1889 – 90).

Hlavní hrdina, Otto Imhoff, zažívá ve Stockholmu klasickou deziluzi nad kontrastem slov a činů radikálního kroužku mladých, jehož členem se stane. Levertin se tak vypořádal s obdobnými pocity, které měl jako člen literární skupiny Mladé Švédsko (Det unga Sverige). Imhoff prožívá stockholmskou atmosféru očima snícího flanéra a čtenář má možnost sledovat paralelu mezi hrdinovou duší a rozpořádáním města v bohatých popisech Stockholmu za všech denních i ročních

²⁶ Selander (1930): s. 54 – 55

období. Město na Imhoffa silně působí a ovlivňuje jej, jindy se mladý muž městu vzpírá a vymezuje se vůči němu.

V románu nezazní Levertinův postoj vůči Lindhagenově představbě Stockholmu, k tomu se spisovatel vyjadřuje v článcích pro Göteborgs Nyheter (1885). Jeho názor není veskrze negativní, Levertin patřil k obdivovatelům technicky vyspělé a „hygienické“ Paříže, ale je zřejmé, že větší sympatie chová k starému, idylickému Stockholmu. V devadesátých letech však pod vlivem intenzivního studia stockholmské historie Levertin zostřuje svou kritiku na adresu hranatého a Amerikou ovlivněného města bez historického koloritu. Se skutečností ho smiřují jen Staré město a Djurgården, kde ještě žije bellmanovská tradice.

Přestože Levertin nechoval lásku k modernímu Stockholmu, měl jako kritik velké pochopení pro mladé autory, v jejichž díle se nové velkoměsto objevovalo. Velmi pozitivně hodnotil první Söderbergův román *Förvillelser*, ale také kupř. autory jako byl Algot Ruhe, Henning von Melsted či Daniel Fallström, kteří v pozdějším kánonu švédské literatury nezaujali významnější místo, přičemž posledně jmenovaný zcela právem.²⁷

3.3 Česká tradice

Stylizace Prahy, symbolu češství už od dob Josefa Jungmanna, jako významného faktoru v příběhu či svého druhu subjektu se v české próze neobjevuje dříve než v druhé polovině 19. století. Obraz Prahy v české literatuře se během času proměňuje, jsou ovšem prvky, které se vracejí a stávají se typickými. V próze přelomu století, kdy se zároveň dotváří podoba a vnímání budoucího českého státu, hraje často úlohu vlastenecký motiv, povyšující Prahu na zářící či upadající symbol národa. Jako vlastenecký symbol se Praha akcentuje v díle autorů jako byla Karolína Světlá (*První Češka* 1861, *Zvonečková královna* 1872), Karel Sabina (*Synové světla*, 1859) atp.

Svébytné místo má část Prahy, konkrétně Malá Strana, v povídkovém cyklu Jana Nerudy (1834 – 1891) *Povídky malostranské* (1878). Tento relativně uzavřený prostor představuje jakýsi

²⁷ Kjellén (1985): s. 189 – 190

mikrosvět, maloměsto uvnitř Prahy, čímž zapadá do oblíbeného námětu literatury tohoto období. Slavným povídkám předcházela ještě soubor *Arabesky* (1864), v němž autor zobrazuje figurky z okraje pražské společnosti.

Výrazným prostorem se Praha stává v romanetech Jakuba Arbesa (1840 – 1914). Město s tajuplnou atmosférou tvoří ve většině jeho fantaskních novel podstatnou část stavby příběhu. Praha je dějištěm *Svatého Xaveria* (1873) stejně jako dalších romanet ze sedmdesátých let (*Sivooký démon* 1873, *Zázračná madona* 1875, *Ukřižovaná* 1876, *Newtonův mozek* 1877, *Akrobati* 1878). Česká metropole svou nedořečeností, svými symbolickými místy, svými legendami skýtala dobré možnosti rozehrát příběh s tajemstvím, který by nevyzněl banálně.

Zásadní zlom ve vývoji pražského románu nastává v devadesátých letech, kdy se pod vlivem neutěšené historické situace národa rozvíjí deziluzivní vlastenecký román.²⁸ Prostor města se výrazně personifikuje a odráží se v rozpoložení hlavního hrdiny, v jeho rozjitřenosti a ztrátě iluzí. Touhy postavy se promítají do erotického pojetí města, Praha je vytoužená milenka, která se mění v děvku, zářivá královna je vlivem deziluze zhanobena. To je případ románu Viléma Mrštíka *Santa Lucia* (1893), Zeyerova *Jana Marii Plojhara* (1891) nebo románu Antonína Sovy *Výpravy chudých* (1903).

Sovův román líčí, tak jako kniha Mrštíková (ale i román K. M. Čapka *Choda*), osud venkovského studenta v Praze. Stejně jako v případě jeho dvou dalších románů, odehrávajících se povíce na venkově, jde o román lyrický, secesně ornamentální, znaky podporujícími monotónnost odpovídající žánru románové kroniky, jak jej autor nazval v podtitulu. Hlavní hrdina Rudolf Martan prchá do Prahy od svého otce a počíná si tu s flanérskou otažitostí, pozoruje dělníky i studentské hnutí, ale nikde se osobně neangažuje. Je osamoceným trpným hrdinou, který se odříká činu, tragédie v podobě otcovy sebevraždy si ho ale stejně najde.

Stopu Nerudových *Povídek malostranských* zpočátku ve své próze následuje Jiří Karásek ze Lvovic, ale záhy mění pražské lokality v kulisy nedějových próz, jejichž hrdiny jsou bezradní mladí muži s dekadentními pocity marnosti.²⁹ Takovým nedějovým románem je *Gotická duše* (1900), v níž

²⁸ Hodrová (1994): s. 96

²⁹ Janáčková (1998): s. 409

se ústředním místem stává klášter barnabitek na Hradčanech. Také Karáskovy dobrodružné, fantaskní novely a romány se odehrávají v Praze, objevené v tomto směru již Arbesem. Do počátku 20. století spadají *Román Manfreda Macmillena* (1907) a *Scarabeus* (1908), odehrávající se však v Benátkách.

Karásek využívá novoromantické představy o staré Praze jako o bizarním prostoru prolínání minulosti s přítomností a antropomorfizované město demonizuje. K tomuto specifickému pohledu autor přidává ještě tragickou paměť města, symbolizovanou místy jako je Bílá hora.³⁰ Jeho zájem o topos Prahy jako magického místa souzní s dobovým trendem, který se dále projevuje hlavně u pražských německých spisovatelů.

Výrazná je metafora staré Prahy jako magického labyrintu, objevující se v díle Čapka Choda, a především svou tajuplností a děsivostí významně formující právě poetiku děl pražských židovských autorů, jmenovitě Gustava Meyrinka (*Golem*, 1915), Paula Leppina (*Severinova cesta do temnot*, 1914) a tradičně s představou temné Prahy spojovaného Franze Kafky (*Proces*, 1914 – 15).

Mnohotvářnost Prahy dokladuje v kontrastu k magičnosti a transcendentnu svébytný inspirační zdroj mladých pražských autorů, a to podnětné prostředí hospod, šantánů a kabaretů. Velkoměstský folklor skýtal svou lidovostí možnost uplatnit požadavek radikálního oproštění básnického výrazu. Známé byly kupř. podniky U Rozvařilů nebo U Lhotků, kde se mohl mezi jinými František Gellner (1881 – 1914) přidat ke zpívaným baladám a kupletům. Realie velkoměsta se v těchto „písniích lidu pražského“ odrážejí s prostořekou nadsázkou a nevázanou jadrností. V prostředí tančíren se pohybuje typická postava pražského pepíka, svérázný typ českého člověka velkoměsta. Kolem roku 1910 začaly po vzoru Paříže a Berlína vznikat i v Praze kabarety, rovněž v nich měly uplatnění anonymní české písničky i zhudebněné verše zavedených básníků, jejichž lyrickým subjektem byl namísto uhlazeného flanéra zhýralý cynik vzešlý ze spodních vrstev společnosti.

Podobně jako Jiří Karásek navazuje také Ignát Herrmann (1854 – 1935) na Nerudovu povídkovou tvorbu. I on se snaží dohlédnout dna pražské spodiny v povídkových črtách *Pražské figurky* (1884) či *Z pražských zákoutí* (1889). Praze a Nerudově námětu zůstal věrný také v románu

³⁰ Hodrová (1994): s. 97

U snědeného krámu (1890). Město se stává svědkem domnělého vzletu i pádu naivního obchodníka Martina Žemly; jeho ulicemi se nicnetušící Žemla hrdě prochází, jeho ulicemi se plíží zhanobený svou nevěrnou manželkou. Také Herrmannovy novinové povídky, a především jeho humoristické romány o otci Kondelíkovi a ženichu Vejvarovi (*Otec Kondelík a ženich Vejvara* 1898, *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* 1906) se odehrávají v Praze. Herrmann sérií vtipných příhod popisuje průnik mladého, duchem velkoměstského člověka do maloměstské atmosféry živnostenské rodiny.

Pražský román významně obohatila linie naturalistická a v ní jméno K. M. Čapka Choda, o něco málo později Anny Marie Tilschové (1873 – 1957), v jejíchž dílech však hraje prim sociální námět (*Fany* 1915, *Stará rodina* 1916, *Synové* 1918), ještě později pak Marie Pujmanové (1893 – 1958). Karel Matěj Čapek Chod se hned záhy ve své tvorbě obrací k hlavnímu městu, a to neobvyklou travestií na Arbesovo romaneto v knize *Nejzápadnější Slovan* (1893), kde zesměšňuje jinak poměrně nedotknutelný topos tajemného domu. Po „romantické“ tajuplné kapitole následuje realisticko-naturalistické vystřízlivění, v němž vše včetně pražských prostorů nabude reálné, tedy obyčejné podoby.

Stejně tak první Čapkův román *Ve třetím dvoře* (1895) se odehrává v Praze a svým dějem připomíná groteskní verzi *Povídek malostranských* a Herrmannova *U snědeného krámu*. Všechny postavičky z jednoho pražského činžáku procházejí hořkou deziluzí. Definitivně se Čapek Chod prosadil románem z pražské periferie *Kašpar Lén mstitel* (1908), mrazivou variací na téma zločinu a trestu. Další Čapkovo dílo už vychází v kontextu první světové války. Román *Turbina* (1916) stojí v linii tradičních románů o vzestupu a pádu rodu a Praha v něm funguje jako kulisa, na jejímž výrazném pozadí se odehrává tragický příběh rodiny továrníka Ullika.

Deziluzivní Čapkův román *Antonín Vondřejc* (1917 – 18) uvádí do literatury plachého a citlivého muže s ambicemi básníka, který zažívá hořké zklamání v malostranském paláci, kam si jde vyzvednout stipendium, a který se pohybuje pražskými periferiemi, tráví čas po hospodách a nakonec ho čeká agónie ve vinohradském činžáku.³¹ Spolu s ním popsal autor prostředí pražské umělecké bohémy. Zde jako v jiných Čapkových románech se Praha představuje jako již zmíněný

³¹ Hodrová (1994): s. 101

labyrint, v němž jedinec bloudí, tápe a je pomalu a bolestně rozemílán nemilosrdným a nepochopitelným mechanismem.³²

Labyrintičnost Prahy se projevuje také v románu Ivana Olbrachta (1882 – 1952) *Podivné přátelství herce Jesenia* (1915 – 17, resp. 1917 – 19). Ten reflektuje zpočátku Prahu jen jako kulisu, postupně se ale město více akcentuje a dostává se do popředí, a Jesenius bloudí městským labyrintem podoben poutníku z Labyrintu Komenského.³³ Ostatně Komenského alegorické město „labyrint světa“ má v mnohém rysy Prahy s jejím „bludištěm uliček, bran, branek a průchodů.“³⁴ Dílo z roku 1623 předznamenává pocit, který budou vnímat i generace bezmála tři sta let poté.

Klíčová pro toto vidění Prahy je samotná dispozice města. D. Hodrová k tomu píše:

„Praha si zachovala svůj středověký půdorys s volnou, negeometrickou kompozicí. Pro její starou část je charakteristické množství individuálních prostorů a prostůrků, zákoutí, křivolakých uliček, průchodů. Tento půdorys je mnohem dynamičtější než půdorys symetrický, kterým se obvykle vyznačují města renesanční, klasicistní, ale také periferie, činžákové čtvrtě a sídliště, rostoucí zpravidla podle šachovnicového schématu okolo historického jádra. Možno říci, že Praha svou dispozicí vlastně ideálně vyhovuje pojetí *města jako labyrintu*.“³⁵

A dále: „Od přelomu století jsme svědky stupňující se kryptizace prostoru, ke které měla ostatně Praha sklon od středověku, jenž jejím nejstarším částem vtiskl půdorys labyrintu. Iracionální momenty, uplatňující se v půdorysu města, jako by v krizových situacích národa a individua začaly vystupovat, stávaly se výraznějšími.“³⁶

V dispozici české metropole je také dle mého soudu třeba hledat jeden z důvodů pro absenci postavy flanéra v české realitě i literatuře. Široké třídy podobné stockholmské Strandvägen v Praze najdeme stěží, a tak jako tak je zastíňují tajemně se vinoucí uličky s nejasným koncem. Praha není město pařížského typu, se vzdušnými bulváry, dýchá se tu s určitou námahou a konkrétní místa jako by se svou historickou pamětí tlačila vnímavému kolemjdoucímu do myšlenek a nedovolila mu jen

³² Janáčková (1998): s. 382

³³ Srov. Hodrová (1994): s. 100

³⁴ Hodrová (1994): s. 113

³⁵ Hodrová (1994): s. 102, kurzíva D. H.

³⁶ Hodrová (1994): s. 113

tak lehkomyšlně projít. Domy na sebe strhávají pozornost, jinde věnovanou lidem. Ostatně bezpočet míst ve výše zmíněných textech dokládá, že Praha je často zobrazována jako pomyslná síť, jejímiž body průsečíků jsou stálé pražské dominanty. Stockholm v Söderbergově díle je oproti tomuto spíše bodovému pojetí dynamický, v pohybu, jeho síť je geometricky přesná a hrdinové se v ní pohybují po úsečkách daných dominujícími ulicemi.

Takto vstupuje do *Antonína Vondrejce* topos tajemného malostranského paláce a topos hospody, v *Románu Manfreda Macmillena* je to vedle toposu chrámu také „místo s pamětí“ Bílá hora, Šaldův román *Loutky a dělníci boží* akcentuje vlastenecké dominanty Vltavy, Vyšehradu a Národního divadla atp. Jiným významným momentem, který se objevuje v přehráli pražských románů a který nabývá symbolického významu, je dualismus centra a periferie, rozpor mezi městem s pamětí (historií) a městem bez paměti (historie). Živelné rozšiřování města, jak je obecně ztvárnil belgický básník E. Verhaeren v básních sbírky *Chapadlovitá města* (1895), umožnilo zejména zbourání městských hradeb, jímž byla zrušena hranice mezi městem a jeho okolím.³⁷

Cesta z periferie do středu města je spojena se snem o sociálním vzestupu (*Antonín Vondřejc*), s blouděním (*Podivné přátelství herce Jesenia*), vlivem deziluzivní iniciace hrdiny v průběhu děje se centrum města nezřídka odhaluje jako „místo nepravého bytí“³⁸, jako banální pozlátko, jako místo, za jehož těžce a draze dobytými tajemstvími není nic.

³⁷ Hodrová (1994): s. 101

³⁸ Hodrová (1994): s. 101

4. Město pozorované

4.1 Flanér³⁹

Kontinuita specifické mužské postavy z ulic velkoměsta a jejího literárního protějšku sahá od přelomu 19. a 20. století do 17. století, pokud by se ale měla zachovat důslednost, určitým způsobem zasahuje flanérství až do zlatého věku antiky. Pochopitelně rysy, kterými se tradičně postava flanéra charakterizuje, se ideálně sešly až v 19. století, kdy nastaly ty správné podmínky pro flanérský životní postoj, ale hluboko do historie lidstva lze sledovat tendenci k této velkoměstské figuře. Tak kupř. antický básník Horatius připomíná v některých svých básních flanéra, když pobaveně pozoruje a popisuje okolí a libuje si v ruchu velkoměstské ulice, v jejímž hemžení se – sám nikým nepozorován – cítí dokonale svobodný.

Na konci 17. století vychází francouzský román Jeana de la Bruyère *Les Caractères* (1688), jehož hlavní postava se symbolickým jménem Narcisse je zřejmým předchůdcem flanérů 19. století. Prochází se pravidelně s dámami po promenádách, je dychtivý po informacích ze společnosti, ale oproti pozdějšímu flanérovi zůstává jeho zájem u nejvyšších společenských vrstev. Až poznenáhlu se flanér přimkne k všednímu, běžnému životu a začne ho zajímat bez rozdílu vše, co ho obklopuje, nepříkrášlená skutečnost.

Londýnský moralistní týdeník *The Spectator* (1711 – 1712) dal za úkol sledovat dění na anglické ulici stejnojmenné postavě fiktivního pana Pozorovatele, jakémusi předchůdci pozdějších reportérů. Pan Pozorovatel beletristickou formou referuje o událostech, jichž byl svědkem jako člověk z davu, je záhadný, vidí hodně a říká málo, a jeho vědoucí pohled připomíná oči flanéra.

Zemí, kde je obrazně řečeno flanér doma, je Francie. Ostatně samo slovo má etymologický základ ve francouzštině. Kniha Sébastiena Merciera *Tableau de Paris* z roku 1782 již obsahuje popis Paříže včetně flanérského způsobu pozorování ulice, autor představuje různé lidské typy z ulice, i když ještě nepodává jejich individualizovaný obraz. Mercier byl zastáncem Rousseauových teorií,

³⁹ Informace k této kapitole jsem čerpala z knihy A. Kjelléna; Kjellén (1985): s. 7 – 37

má ale za to, že kritickým pozorováním a upozorňováním město může změnit. To je příkladný předstupeň k postoji flanéra, který se také pohybuje mezi smíšenými pocity toho, koho by možná spasil útek, a toho, kdo je dychtivý pozorovat.⁴⁰

V mnohem větší míře se život v pařížských ulicích obnažuje v souboru reportáží Etienna Jouy *L'Hermite de la Chaussée d'Antin ou observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement de XIXe siècle* (1814). Autor se sice zajímá jen o aristokracii a střední stav, chudinu v ulicích opomíjí, nicméně v jeho popisu zřetelně vystupují kontrasty sociálních tříd, a to ve spojení s různými denními dobami. Tak nad ránem se v ulicích objevují povozy se zbožím a vedle nich se nesou kočáry rozvážející unavené hosty z plesu v opeře. Odtud je už jen krůček ke spojení města s jeho výsostným pozorovatelem, flanérem.

Počátkem 19. století, kdy Francie zažívala převratné období červencové monarchie (1830 – 1848) vychází o francouzské metropoli kniha několika autorů *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1831-35). Zde už se plně etabluje flanér, tak jak jej chápou literární vědci, člověk ulice, pozorovatel, snílek, nezávislý a vnitřně neklidný muž, který pomalým tempem bezcílně brázdí mikrosvětlem města. Začínají se profilovat dva typy flanéra – muž povrchní, hledající stále jen nové podněty pro svou vyschlou duši, a muž hloubavý, který nejenže pozoruje, ale také z toho, co vidí, vyvozuje závěry ohledně lidského světa.

Rovněž se muž velkoměsta začíná s nevšední péčí věnovat svému zevnějšku; proslulý typ elegantního anglického dandyho, který má s flanérem velkou styčnou plochu, se v ulicích Londýna objevuje s počátkem 19. století, a důraz na výstředně luxusní oblečení se záhy, již s rokem 1820, návazně projevuje také u pařížského flanéra. Jinak se ale v Londýně, kde měly ulice plynové osvětlení, vhodné k večerním procházkám, dokonce dříve než ve Francii, flanérský způsob života výrazněji neprosadil, a dandyovská výstřednost zůstala v mezích pozoruhodných módních výstřelků úzkou doménou Oscara Wildea a okruhu světáckých manýristů s gerberou v klopě.

Pařížský flanér je vedle výrazného oděvu a snílkovské lehkomyšlnosti typický svou náklonností k městu, a to k městu současnému. Vůbec nejde o historické budovy či památníky dějin, flanér má zájem jediné o dění aktuální, o fyziognomii města tvořenou jeho obyvateli. Ať už jde o

⁴⁰ Ciaravolo (2000): s. 88

shluk zvědavců u nějakého neštěstí, lidský dav v pohřebním průvodu nebo o přeplněné náměstí vítající máj, flanér se nikdy neodvrací od dění na ulici, užívá si svou vědomě výlučnou pozici v davu a zároveň se cítí povznesen nad lidské hemžení právě tím, že činnost pozorovatele vykonává vědomě, je součástí davu s vlastní vůlí.

Způsob flanérovy recepce světa de facto předjímá realismus se svou schopností dívat se a vidět; ostatně klasik realismu a mimořádně bystrý pozorovatel Honoré de Balzac (1799 – 1850) sám vzpomíná na svá mladá léta, kdy rád pozoroval pařížská předměstí, jejichž důkladnou znalost později vtělil do svých děl (kupř. *Ferragus* nebo *La fille aux yeux d'or*). S nadsázkou o tom hovoří A. de Lacroix (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840-42), když tvrdí, že každý spisovatel musí být zároveň flanérem. Jinými slovy, pozorovací schopnosti flanéra a jeho neutuchající zájem o dnešek by měly být vlastní autorům, kteří se dneškem chtějí zabývat. A lze skutečně říci, že řada spisovatelů flanérské literatury, včetně Söderberga, jeví více či méně vědomě podobné rysy i v osobním životě.

Doba konce 19. století byla flanérům ve skutečném i fikčním světě výrazně nakloněna. V souvislosti s nástupem raného kapitalismu a industrializace se ke slovu v hlavním městě dostává vyšší třída, reprezentovaná muži v královských a vojenských službách, kteří disponovali nejen stálým přísunem finančních prostředků, ale také volným časem. To byla ideální pozice pro nárůst počtu flanérů; obvyklým pozadím flanérského života bylo zaměstnání nepřiliš pracovně vytíženého královského úředníka, v lepším případě bezpracná situace mladíka – rentiéra s dědictvím, žijícího z úroků a majícího tak možnost věnovat se v případě chuti kupříkladu nějakému umění. Vznik a růst konzumu, jemuž dává v druhé polovině 19. století teoretický základ dvojice B. Marxe a K. Engelse, se projevuje ve zvyšující se materiálnosti, ve fetišizaci společnosti, jejímž symbolem by vyšňořený flanér rozhodně mohl být.

Na druhé straně ne každý, kdo měl čas a peníze, měl duši věčného pozorovatele, a ne každý, kdo měl sklony k flanérství, měl k naplnění ideálu potřebný obnos. Obecně vnímané atributy flanéra – drahé oblečení, holdování kavárnám, vinárnám, restauracím a nočním podnikům – byly docela vysokým nárokem, kvůli němuž se řada chudších flanérů odhodlala k zoufalým činům. Nejčastějším případem s katastrofickými následky bylo zadlužení u lichváře a falšování směnek.

Flanér se tak stává obětí luxusního života, jehož je v podstatě iniciátorem. Toto sebezničující žití si nad poměry doplňuje postavu flanéra o tragický rozměr, potřebný v literárním díle k jejímu zživotnění.

4.1.1 Flanér ve světě

V polovině 19. století se mělo za to, že flanér může existovat jedině v místě svého pravého zrodu, v Paříži (A. de Lacroix), že jedině tam jsou pro něj ty pravé podmínky, tj. nábřeží a bulváry k procházení, liberalismus v názorech, a změna ducha z aristokratického v měšťanský. Ostatně velká část evropské literatury této doby byla ještě v zajetí nepřátelství k městu jako k místu bujícího zla, což byla pochopitelná negativní reakce tradičního venkova vůči destruktivní ekonomické síle rodících se velkoměst. Spolu s Rousseauem je velkoměsto spatřováno jako úhrn nezdravého vzduchu, kočičích hlav a špatné, nemravné zábavy. Nicméně postup civilizace a s ní spojeného kapitalismu je nezadržitelný, a tak jsme kupř. v Rusku⁴¹ a ve Skandinávii svědky poměrně brzkého vzniku flanérské literatury, což svědčí nejen o existenci, ale i o etablování flanéra v reálném světě.

V ekonomicky sílící Skandinávii flanér opanoval vedle Stockholmu také Helsinky, Kristiánii a Kodaň.⁴² Kodaň, podobně jako Paříž, prošla stavebními změnami, prvky obranné fortifikace byly nahrazeny širokými bulváry a parky, paralelní proces se odehrál na kontinentě také ve Vídni⁴³. Německo oproti tomu zůstává vůči flanérské lehkosti skoupé, jednak se německá města rozvíjejí později, jednak se v německé literatuře drží biedermaierovská tradice idealizace maloměsta; velkoměsto se, podobně jako v české literatuře, dostává do německého písemnictví až v souvislosti s naturalismem. Berlín, jak vzpomínají G. Brandes nebo V. Ekelund, není místem pro flanérství, ulice jsou hranaté a sterilní a lidé se jimi ženou s uštvanými výrazy. Filosofie odpočinku zavánějícího zahálkou byla německým zemím (a chce se říci i českým) v této době cizí.

⁴¹ Ruského flanéra představuje ve svých Petrohradských povídkách kupř. už N. V. Gogol (1835, 1842).

⁴² Viz další kapitoly.

⁴³ Vídeňskou Ringstrasse reflektuje kupř. spisovatel A. Schnitzler.

Rozkvět flanérského života ve světě neměl nijak dlouhé trvání. To, co se událo s Paříží již v druhé polovině 19. století, dostihlo i jiné evropské metropole. Standardizace, sílící lidská masa, pravidelná pracovní doba, zrychlující se doprava.⁴⁴ Postupně v mezidobí let 1910 a 1930 mizí flanér jak z ulic, tak z literatury, a stává se součástí sentimentální paměti i terčem parodií. Druhdy kritizovaný povrchní flanér se mění v symbol doby idyly, kdy velkoměsto ještě bylo relativně intimním a milým prostorem, kde bylo možné si vykračovat, zastavovat se na kus řeči s přáteli, pozorovat s estetickým požitkem hezké dívky a hru světél v kalužích.

Psychologická změna, která se vlivem bující industrializace, sílícího dělnického stavu a šoku z první světové války s velkoměstem stala, přeměnila idylickou ulici v dopravní tepnu, demokratizovanou a ovládanou širokými vrstvami. Táž proměna se udála s celým městem a v duchu masové civilizace konečně převážila hektičnost, odosobněnost a mechanizace. Flanérská výlučnost byla rázem netrpěným přežitkem.

Tento poněkud romantizující pohled pamětníků (kupř. výše citovaný S. Selander) byl zároveň příležitostí k výsměchu nové generace, která již vyznávala corbusiérovský funkcionalismus. Té byl jedině k smíchu nepraktický a neekonomický flanér v lakýrkách se svou jednostranností zacílenou na gastronomii, erotiku a estetiku.

Z konce, jakým nová doba zúčtovala s flanérem, je patrné, že flanér není z praktického životního hlediska zcela kladná a dobře pochopitelná postava. Shrňme-li rysy, které se udávají jako typické, ba nutné pro existenci flanéra, vyjde poměrně různorodá směsice vnitřních a vnějších vlastností. Flanér je realista v pohledu na ulici, místo nepřetržitého a pravdivého obrazu života, a zároveň je to snílek, napůl blouznící ve sférách vlastních ambicí, nenaplněných či ztroskotaných lásek a vzdáleného cíle, který je zahalen neprůhlednou mlhou.

Flanér je lehkomyšlný, nic nebere vážně, na lásku prožívanou včera dnes už zapomněl, a přeci ho často popadne těžký a nepochopitelný stesk, hluboká melancholie, kterou jeho lehkomyšlná náтура nedokáže vysvětlit. Flanér nemá pevnou životní filosofii, nesměruje dál než k dalšímu krátkodechému požitku, jímž nasytí své smysly. I na vrcholu slasti jej ale může zamrazit a pozlátko,

⁴⁴ Ciaravolo (2000): s. 85 – 86

které velebí, odstrčí jako zarytý moralista. Flanér je záviděníhodný estét, ale i jeho švédský dvorní autor ho označí za flákače.⁴⁵

Flanér je zjevně člověk, který je přes všechny proklamované společné rysy ryzí individualitou s namnoze rozpolcenou duší, a podobu konkrétních literárních flanérů nelze zaměnit za zkreslující obecný obrázek vnitřně složité postavy.

4.2 Flanér v literatuře

Předchozí kapitola naznačuje, že není snadné oddělit flanéra jako muže z reálného světa od jeho literárního zpodobení. Stejně jako se totiž slučuje psaní o flanérech s autory-flanéry, slučuje se historický lidský typ se svým protějškem v beletrii.⁴⁶ Jako by román o flanérech byl zároveň pravdivým dokumentem, svědectvím o dějinné éře. Jenže na literární fikci nelze aplikovat pravdivostní měřítko, alespoň ne bez určitých výhrad.

Flanérská literatura je skutečně jakýmsi dokumentem, vychází z reálií aktuálního světa, vždyť koneckonců jedním z jejích výsostných rysů je zobrazení skutečného velkoměsta, odkazy na existující ulice a náměstí, které zajišťují životně potřebné propojení fikčního světa s jeho předlohou. Není možné, aby Hjalmar Söderberg poslal Tomase Webera na schůzku s Märtou do parku, který by se v tehdejšímu Stockholmu nenacházel. Není možné vymýšlet si nové ulice nebo propojovat známé ulice jinak, než jak skutečně vedou. Byť každý čtenář nezná Stockholm tak dobře, aby se mu před

⁴⁵ Povídka Hjalmara Söderberga *En sommarsaga* započítává bez respektu k nicnedělajícím flanérům také herce, operní pěvce, básníky, ale i kněží a poslance.

⁴⁶ A dále je na místě oddělit autora, který ve svém reálném životě praktikuje flanérské zásady, od autora, který nemusí nutně psát o flanérovi, ale jehož lyrický subjekt pozoruje svět velkoměsta *optikou* flanéra, tak jak je tomu kupř. v poezii Ch. Baudelaira:

„U Baudelaira se poprvé stane Paříž objektem lyrického básnictví. Toto básnictví není lyrikou domova, jeho pohled postihuje město spíše jako alegorii, je to pohled člověka odcizeného. Je to pohled flanéra (...).“

Benjamin (1979): s. 74

Kdo je potom v sekundární literatuře „flanérský autor“ či „autor-flanér“ je otázka, na kterou většinou badatel nedává jasnou odpověď.

očima při četbě vybavila jeho podrobná mapka, důvěřuje autorovi, že popisuje město tak, jak opravdu vypadá, a má dojem, že by podle jeho knihy mohl projít městem jako s cestovním bedekrem.

Tato předem tušená dohoda mezi čtenářem a autorem, respektive dílem, se ale vztahuje pouze na objektivní popis prostředí, na kulisy, v nichž se pohybují fikční postavy a v nichž se dějí fikční události; zbytek díla je stále fikce, na níž se nevztahují pravdivostní kritéria. Takto rozpolcené vnímání, vyžadované od modelového čtenáře, je ve flanérské literatuře silnější než v jiných textech, rozehrávajících svůj děj rovněž na pozadí překopírovaném z reality, a to právě kvůli důsledně přesné topografii a neustálým jmenovitým odkazům na konkrétní místa. Představa čtenáře, v níž se flanérská literatura dokumentárním způsobem přimyká ke skutečnosti, má tak za následek sloučení literární postavy flanéra s historickým faktem.

Byť je z dobových popisů zřejmé, že flanér skutečně byl výstřední člověk, již tehdy se dle mého názoru literatura faktu dopouštěla ve jménu publicistického stylu určitých nepřesností a zveličení, a literární stylizace flanéra tuto tendenci podpořila. Dnes skutečně není možné říct, kdo je to flanér, aniž by badatel nezapočítal do svých pramenů také díla krásné literatury. Typ muže, který se na přelomu století procházel ulicemi velkoměst, je tak jednou z mnoha ztracených reálií, jejichž podobu převzala, dotvořila a přibarvila beletrie.

Co se týká autora-flanéra, je patrné, že výstřednosti v oděvu a návštěvy kaváren měly za následek zařazení spisovatele mezi bohémy, což byl v době na přelomu století termín, který se poněkud překrýval s flanérem. Podle mého soudu málokterý z autorů řazených mezi flanéry byl zároveň lehkomyslný, bez životního cíle, flink zabíjející čas. Na druhé straně charakterizovala mnoho autorů konce století všeobecná melancholie, tíha a existenciální, zdánlivě bezdůvodná úzkost, což jsou rovněž vlastnosti připisované flanérovi. Nastává tu určité mnohonásobné smíšení a zmatení pojmů: flanér, dandy, bohém, dekadent, literatura a reálný svět se vzhledem ke své blízké příbuznosti prolínají a jak vyplývá i z vědeckých prací na toto téma, není již téměř možné jedno od druhého oddělit. Ovšem zdá se, že nejdůležitějším rysem, potřebným pro označení autora za flanéra, je jeho schopnost pozorovat, která se projevuje v jeho díle. Pronikavý pozorovatel městského života může být jmenován v souvislosti s flanérstvím, byť by mu byl duševně i vzdálen.

Aby nedošlo k nedorozumění, je na tomto místě třeba zdůraznit, že předchozí kapitola byla pokusem o představení flanéra jako dějinného faktu, tak aby byla zřejmá kauzalita v jeho reálném a literárním životě. Důkazem existence a přijetí flanéra jako svébytného člověka je jeho integrace do písemnictví, proto byla po celé vývojové lince dokládána přítomnost flanéra zpracováním jeho bytí v beletrii. Následující kapitoly již víceméně odhlížíjí od historie a pojmají ve všech směrech flanéra jako druh literární postavy, byť pochopitelně stále zůstává na paměti (a tato paralela se občas v textu objeví), že podobné postavy procházely týmiž ulicemi téže doby rovněž v reálném světě.

4.2.1 Vývoj na Severu

Než se dostanu ke flanérovi ve švédské literatuře, je třeba v krátkosti rozšířit obzor na celý literárně významný Sever, aby vynikly některé spojnice, které v severské flanérské literatuře existují. Flanérský způsob života a náhled na svět našel na pasivitou dekadence poznamenaném, unaveném Severu ohlas. Zprvu je sice v duchu přísné luteránské morálky flanér považován leda za obyčejného flinka, který zabíjí čas po kavárnách, ale už se rýsuje také jiný druh flanéra, a tím je flanér-estetik, kterého zosobňuje, možná trochu nuceně, dánský myslitel Søren Kierkegaard (1813 – 1855).

Po otcově smrti se Kierkegaard dostal do takřka ideální situace, žil jako rentiér a v drahých oblecích navštěvoval divadla a kavárny. Dandyovský způsob života praktikoval zejména v letech 1834 – 1838, kdy byl známý jako kodaňský „gatuoriginal“ a jeho postava s křivými zády oblečená s elegancí až přehnanou se stala námětem nejedné karikatury. Přestože z jeho knih zřetelně vyplývá, že zevnějšek flanéra pro něj byl spíš prostředkem, jak paradoxně odlákat pozornost od vlastního nitra. Kierkegaardova kniha *Forførerens Dagbog* (1843 jako součást *Enten – eller*) uvádí do literatury postavu flanéra Johannese, který měl významný vliv na pozdější dánské flanéry.⁴⁷

⁴⁷ Kjellén (1985): s. 41 – 44; v souvislosti s výše zmíněným problematickým vnímáním flanéra je příznačné, že z Kjellénova textu nevyplývá jasně, míní-li dánskými flanéry, na něž měl vliv Kierkegaardův Johannes, ty skutečné, či ty literární.

V dalších dílech dánských autorů 30. a 40. let se flanér („livsnjutare“) vyskytuje sporadicky, kupř. jmenujme C. Baggera (báseň *Promenaden om natten*, 1834), P. Chievitze (román *Fra Gaden*, 1847) nebo bohéma P. L. Møllera. V jejich dílech není velký zájem o město a městský život, kodaňské ulice a hospody jsou jen nereflektovaným pozadím, na němž se estetik vypořádává s měšťanskou morálkou.

Norsko je z pochopitelných vývojových důvodů poněkud pozadu, Kristiánie se mohla označit za velkoměsto s více než 100 000 obyvateli až na konci 70. let 19. století. Následně od 80. let se i zde projevuje zvýšený zájem o kavárny a život na ulici, a norský flanér má možnost pohodlně se promenovat po hlavní třídě Karla Johana. Vzniká radikální spolek umělců a spisovatelů Kristiánská bohéma, jehož členové prosazovali ideu volného života.

Alf Kjellén jmenuje mezi spisovateli-flanéry také Sigbjørna Obstfeldera⁴⁸ (1866 – 1900), který jindy tomuto zařazení uniká. Obstfelderova životní filosofie byla dekadentní a skeptická. Melancholický a samotářský spisovatel nebyl typickým flanérem vzhledem ke své chudobě, jeho vztah k městu byl zpočátku dokonce negativní. Pak se ale postupně mění v ostrého pozorovatele, reflektuje, ale neobdivuje, spíše má soucit, když kupř. v básni v próze *Natten* (1894) sleduje a s účastí líčí pád mladé dívky.

V Dánsku ke konci století přichází druhá, mnohem výraznější vlna autorů literatury, kterou bychom mohli označit za flanérskou. Vede ji Herman Bang, jehož na svou dobu skandálním románem *Haabløse Slægter* (1880) se v dánské literatuře plně etablovala postava dekadentního umělce. Pravověrný flanér pak zaujímá místo v pozdějším netradičním románu *Stuk* (1887), který je svým pojetím velkoměsta a jeho obyvatel de facto prvním dánským kolektivním románem. Zároveň je Kodaň dějem prezentována jako město, jehož snaha překonat malost a stát se moderní metropolí je falešná a marná.⁴⁹

Z dalších autorů, kteří psali o flanérech a zároveň jimi sami byli, je třeba jmenovat Petera Nansena (kupř. *Unge Mennesker*, 1883), Gustava Esmanna (kupř. *Gammel Gæld*, 1885) a Johannese Jørgensena (kupř. *En Fremmed*, 1890), a to zejména s ohledem na předmět této práce, tvorbu

⁴⁸ A. Kjellén (1985): s. 160

⁴⁹ M. Humpál (2006): s. 30

Hjalmara Söderberga. Söderberg všechny tyto autory znal a obdivoval jejich tvorbu; vliv jejich tvorby, zdůrazňující dekadentní fenomén degenerace, fatalismus a hektický život velkoměsta, je v jeho díle jasně patrný.

4.2.2 Švédský flanér

Problematiky flanéra ve švédské literatuře už jsem se do značné míry dotkla v kapitole věnující se zobrazení Stockholmu. Není možné ani žádoucí pojednat tyto dva literární fenomény odděleně. Město a flanér žijí v symbióze. Flanér má vlastně v sobě dvojí nazírání na město: jednak je jeho *objektivním* pozorovatelem, který si všímá detailů a je zasvěcen do skrytého života města, ostatními nepovšimnutého, jednak je jeho veskrze *subjektivním* pozorovatelem, který promítá do městských prostorů své niterné pocity a přetváří obraz města k obrazu svému. Zároveň však město působí na pocity flanérovy a dokáže je ovlivnit, takže v určité fázi tohoto soužití již nelze přesně říci, kdo je kým ovlivněn a jaký obraz města se vlastně dostává ke čtenáři.

Než se mužská postava švédské literatury dostala k takovému prolnutí s místem své existence, prošel jakýsi předstupeň flanéra texty, v nichž již dochází k tematizaci městského, přesněji řečeno velkoměstského prostoru, ale ještě pořád je velkoměsto na úrovni kulisy, která hrdinu nezajímá, tak jako Sturzen-Beckerovo alter ego v jeho raných básních. Oproti tomu báseň stejného autora s názvem *I Maj* z roku 1844 představuje jako lyrický subjekt muže, který si při posezení v kavárně s cigaretou uvědomuje, jaké fantastické možnosti mu skýtá realita, a zcela bez lítosti zatracuje transcendentní ideu věčnosti ve prospěch života a jeho požitků. Tak se rodí flanér.

Roku 1840 vychází v novinách Aftonbladet článek, který není podepsán, ale jehož autorem je podle všeho C. J. L. Almqvist⁵⁰, mající již za sebou zkušenost z pařížských bulvárů. S vtipnou ironií a zároveň s patrnou náklonností se vyjadřuje k flanérství:

„Ingenting är roligare, än att göra ingenting, men i sjelfva verket är det ändå förbaskadt ledsamt. Konsten måste således bestå uti att hitta på någonting, som är så pass intet, att det medför hela nöjet

⁵⁰ Autorství Almqvistovi přisuzuje Kjellén (1985): s. 69

af il dolce far niente men ändock icke ända till den grad är ingenting, att det förekommer tråkigt. En så mysteriös mellansort kan ej annat vara än en promenad.“ (7/1 1840)

Sladké nicnedělání je ve skutečnosti balancování nad propastí beznaděje a smrtelné nudy. Uvědomí-li si flanér své vratké postavení, stávají se jeho procházky městem gestem zoufalství věčně se pokoušejícího uniknout existenciální úzkosti.

Po raných dílech flanérské literatury, jež vedle Sturzen-Beckera vytvořili Karl Kullberg, August Blanche a C. J. L. Almqvist (kap. 3.2), přichází hlavní proud, který předznamenává Stockholm v díle A. Strindberga a který vrcholí dílem Hjalmara Söderberga. Postupně mizí kritický postoj vůči flanérovi, zastávaný první flanérskou generací, a nahrazuje ho neutralita; flanér jako symbol nové doby se zabydluje ve fikčním světě a kritický tón autorů se obrací vůči neprogresivní společnosti. Postava flanéra se výrazně prohlubuje, z původně plochého povrchního floutka se stává postava životná, mnohdy s tragickým rozměrem, více či méně zasutým pod křiklavou svrchní vrstvou.

4.2.3 Finskošvédský flanér – dagdrivare

Také skrz finskošvédskou literární produkci projel na začátku nového století impulz v podobě knih tematizujících velkoměsto a život v něm. Jedním z výrazných vzorů bylo pro mladé autory dílo Hjalmara Söderberga. Nástup nové a velmi početné generace autorů nastal také z tohoto důvodu o desetiletí později, a to mezi lety 1907 a 1920. Toto období přesně vymezuje T. Pettersson⁵¹ v tomto směru průlomovým dílem Gustava Alma *Höstdagar* a koncem v podobě povídkového cyklu *Häxskogen* zřejmě nejvýznamnějšího autora tohoto období Runara Schildta (1888 – 1925).

Texty autorů patřících do tohoto druhu literatury nespojoval žádný konkrétní program, byť o něj byly učiněny pokusy. Společné bylo téma velkoměstského života a především typ hlavní postavy, která byla, stejně jako sami autoři, označována do roku 1914 jako flanér, ale v roce, kdy vyšla

⁵¹ Pettersson (1986): s. 9

povídka Torstena Helsingia *Dagdrivare*, přijal finskošvédský muž velkoměsta toto označení.⁵² Takto pojmenování hrdinové mají všichni podobné rysy: jsou ve věku mezi dvaceti a třiceti lety, mají měšťanský původ, jsou bez vyznání a pohybují se v takzvaných vzdělaných kruzích. Prostředí, v němž se odehrávají jejich příběhy, se nijak neliší od světa flanérů – ulice, divadlo, hospody, kavárny.

Také životní postoj finského povaleče je prakticky totožný s flanérským. Charakterizuje ho skepse, prožitek okamžiku a chvilkových radovánek, pasivní chování pozorovatele. Právě posledně jmenovaný povahový rys, tak podstatný pro flanéra, není ale zcela v souladu s pocity finskošvédkého povaleče. Pro něj je pasivní postoj čímsi nepřirozeným, k čemu je donucen okolnostmi a z čeho by chtěl uniknout. Povaleč je tedy nespokojený s životní situací, ve které se nachází, a není tak žádoucí, spojit jej beze zbytku s flanérem.⁵³

Společným rysem flanérství a dekadence je nechuť k vážnému zapojení se do života; pro flanéra je život zajímavým úkazem k pozorování a užívání, pro dekadenta je bezcennou hodnotou dočasně ulehčitelnou estetickými požitky. Tato nechuť však pro postavu povaleče hraje podřadnou roli, respektive je pro něj překážkou, kterou touží překonat. Život v pojetí „dagdrivarlitteratur“ je naopak vysokou hodnotou, a jeho nedosažitelnost je pro mladého muže tragická.

Důvody pro nečinnost jsou různé, většinou jsou spojené s tlakem doby a s nevyslyšenou láskou. Rozhodně je však nečinnost prožívána jako nešťastný stav. Bohatší život, život sám o sobě, je ten, který prožívají osoby aktivně jednající. To je finskošvédskému povaleči odepřeno, ať už jsou příčinou vnější překážky nebo vlastní neschopnost.

Téma nedosažitelnosti pravého života je odstíněno do tří stupňů. První variantou je život jako hodnota nedosažitelná. Postoj hrdiny v takovém fikčním světě je rezignovaný, a místo pokusů o nějaké zlepšení se mladý muž utíká k útěchám a zapomnění v různých radovánkách. To je případ Otto Bergiuse v Helsingiově *Dagdrivare* nebo autorského vypravěče v *Höstdagar* Gustava Alma. Bezmoc prožívá také Robert Wiesel v povídce ze Schildtovy poslední sbírky *Häxskogen*.

⁵² Český jazyk nemá pro překlad tohoto označení nijak lichotivý ekvivalent. Švédsko-český slovník (Hanzlová, 2002) nabízí lexémy „povaleč“ a „darmošlap“, které nejsou sice v tomto kontextu zcela přiléhavé, nicméně evokují negativní konotace dost podobné konotacím slova *dagdrivare*. Používám tedy lexém „povaleč“, byť v literární souvislosti je tento termín poněkud zavádějící a ne zcela praktický.

⁵³ Srov. Pettersson (1986): s. 12

Život neustále unikající je druhou variantou „povalečské literatury“. Hrdina se v tomto případě snaží změnit svou neuspokojivou situaci, překážky mu však nakonec znemožní dosáhnout cíle. Nálada takového povaleče osciluje mezi odhodlaným entuziasmem a odevzdáním.⁵⁴ S nepřízní osudu se setkává Alexis Noreus v románu *Aptit* (1914) Kersti Bergrotha (1914), ještě silněji se fatalismus podepíše na životě Henrika Alma v románu Gunnara Alléena se symptomatickým názvem *Det oundvikliga* (1914). Život, o který povaleč usiluje, bývá spojen s vytouženou ženou. Typicky tento rys ve své produkci vykazuje Henrik Hildén (deníkový román *Indiansommar* 1910, některé povídky v *Trollfolk* 1911, román *Drottninglif* 1913).

Třetím stupněm možnosti je život uchopitelný. Optimistická varianta dovoluje hrdinovi vymanit se z nespokojenosti a dosáhnout skutečného života. To se stane buď v průběhu textu, nebo na to upozorňuje shrnující závěr. Je zajímavé, že štěstí takového výsledku spočívá poměrně často v nějaké službě veřejnosti, popřípadě vyjádřené aktivitou politickou. Dobrý konec zažívá Bernt Bjelke v románu Ture Jansona *De ensamma svenskarna* ((1916), ale i Otto Bergius, který se znovu objevuje v Helsingiově *Utveckling* (1915) navazujícím na *Dagdrivare*. Politická varianta často přichází v úvahu v dílech Henninga Söderhjelm (romány *Lärospån* 1915, *Gränsmarksluft* 1917, *Familjen Magnus* 1917).

Jelikož rezignace hrdinů dagdrivarlitteratur je jiného druhu než stejný pocit jiných autorů flanérské literatury, je zřejmé, že tento postoj nepochází ani tak z literárních vzorů, mezi něž Söderberg samozřejmě patřil⁵⁵, jako spíš z reálné situace Finska a jeho švédské menšiny v inkriminované době. Důležitým faktorem byl tlak Ruska a oficiální program porušování společnosti. Na to reagovali protisilou Finové, což mělo u finskošvédských obyvatel za následek pocit dvojité bezmoci. Akce (včetně velké stávky z roku 1905), kterých se finští Švédové zúčastnili, nevedly k žádným výsledkům, což zapříčinilo silný pocit frustrace a rezignace. Rovněž náboženství neskýtalo sekularizovaným vrstvám žádnou útěchu.

⁵⁴ Pettersson (1986): s. 20

⁵⁵ Obecný vliv Söderbergovy tvorby na literárního ducha finskošvédské menšiny dokládají kupř. dopisy R Schildta a H. Söderhjelm, v nichž tito spisovatelé explicitně vyjadřují Söderbergovi svou úctu a vděčnost.

Ciaravollo (2000): s. 17

Zhruba desetileté období rozkvětu flanérské literatury ve finskošvédských kulturních kruzích je tak nejvíce dokumentem o obtížném úseku finských dějin. Ostatně umělecká hodnota těchto děl nikdy nedosáhla kvalit svých předobrazů.⁵⁶

V této souvislosti je třeba dodat, že ani Söderbergův flanér není vždy jednoznačně spokojen se svým postojem, ať už se to v menší míře týká vyděšeného Tomase Webera, vedlejších postav z románu *Förvillelser* nebo naprosto zásadně doktora Glase. Ten by podle Petterssonova rozdělení patřil do skupiny těch povalečů, kteří se snaží přemoci osud a dosáhnout skutečného činného života, nicméně konec jejich příběhu je proti této snaze a zanechává je v ještě větší deziluzi (viz dále).

⁵⁶ Pettersson (1986): s. 35

5. Hjalmar Söderberg

5.1 Životopisné údaje

Hjalmar Emil Fredrik Söderberg se narodil 2. července 1869 ve Stockholmu, jeho otec byl úředníkem, matka před sňatkem pracovala jako učitelka hudby. Po určitém hledání zakotvil talentovaný mladík jako novinář v Nyaste Kristianstadtsbladet. Své první vážnější literární pokusy, při jejichž psaní vycházel ze vzoru Strindbergova a především z obdivovaného Hermana Banga, publikoval v Dagens Nyheter. Příklon k melancholii a pesimismu, který se projeví v jeho deterministickém myšlení a tragických motivech, se dále zesiluje pod vlivem Kierkegaarda, Ibsena, francouzského symbolismu a Oscara Levertina, na něhož se Söderberg pokouší navázat.

Na živobytí si svobodný Söderberg vydělává psaním básní, kritik, a také překlady. Roku 1895 vydává svůj literární debut, román *Förvillelser*. Knihu, která vyvolala velkou diskusi v literárních kruzích, následuje sbírka povídek *Historietter* (1898)⁵⁷, jejíž obsah vznikl postupně již od roku 1892 a rovněž se týká stockholmského prostoru. Když roku 1899 zakládá rodinu, dostává se do ekonomických potíží, velmi mu pomáhá tehdejší mecenáš umění bankéř Ernest Thiel. V roce 1901 vydává Söderberg bildungsroman *Martin Bircks ungdom*. Jeho spisovatelská osobnost je prakticky dotvořená. Vzniká Söderbergovo nejznámější dílo, román ve formě deníku *Doktor Glas* (1905).

Po úvahové knize *Hjärtats oro* (1909) vydává Söderberg příspěvek k složité otázce lásky s názvem *Den allvarsamma leken* (1912). Podobný námět, jen z úhlu pohledu opačné strany, měla divadelní hra *Gertrud* (1906). Sám autor zažíval obdobně komplikované pocity v osobním životě,

⁵⁷ Povídkový cyklus *Historietter* je z hlediska městského prostoru neméně zajímavý než Söderbergovy romány. Přesto se jím tato práce s ohledem na stanovený rozsah nezabývá. Jsem si ovšem vědoma toho, že vyloučit toto dílo z důvodů žánrových není řešení ideální. Kopíruje se tak nesprávný úzus zavedený A. Kjellénem, na jehož pochybnost poukazuje M. Ciaravolo (2000).

jeho manželství nebylo šťastné a láska hledaná u milenky rovněž ztroskotala, o čemž podávají nepřímé svědectví autobiografické rysy Lydie a děj románu *Den allvarsamma leken*.

Od třicátých let Söderberg prakticky končí s beletrií, ostatně již předchozí dvacátá léta jeho tvorba kvalitativně i kvantitativně klesá. Namísto toho se autor, vyznávající filosofii determinismu, začal perem aktivně účastnit boje proti rodícímu se nacismu a fašismu. Hjalmar Söderberg zemřel 14. 10. 1941.

5.2 Förvillelser

Když Söderberg vydal svůj první román, bylo mu dvacet šest let. Sám se vyznal z toho, že zamýšlel napsat román vnějšího prostředí (miljöroman) s tím, že nemá dost životních zkušeností napsat nic „těžšího“. Nakonec se mu však podařilo spojit vnější s vnitřním a zapojit do popisu Stockholmu i prostředí duchovní⁵⁸, takže mohl prohlásit, že po dopsání knihy měl pocit, že *Förvillelser* je přesně takový, jaký by román měl být.⁵⁹ Jeho názor rozhodně nesdílel tehdejší přední kritik Harald Molander, který knihu v *Aftonbladet* označil za výtvor velmi necudný a ostudný. Na jeho slova se pak rozvinula rozsáhlá debata, protože kritiku si nechtěl nechat líbit ani Söderberg, ani zastánci čerstvého vzduchu a otevřenosti v literatuře, kteří sepsali protest, podepsaný kupř. O. Levertinem, Ellen Keyovou či V. von Heidenstamem.

Švédské slovo „*förvillelser*“ není do češtiny zcela jednoznačně přeložitelné.⁶⁰ Román bez českého ekvivalentu se v literárněhistorických knihách překládá jako *Na scestí*⁶¹ či *Poblouzení*⁶². Vyjadřuje se tím určité šálení či mámení smyslů, které se děje Tomasu Weberovi, hlavnímu hrdinovi románu. Děj románu je poměrně jednoduchý. Mladý student medicíny z dobře situované rodiny se

⁵⁸ Holmbäck (1995): s. 8

⁵⁹ Delblanc (1999): s. 411

⁶⁰ *förvilla* – (z)mást, (z)mýlit, pomást; mámit, šálit; *förvilla sig* – zabloudit, ztratit se; *förvillelse* – poblouznění, zbloudilost (Z. Hanzlová, Švédsko – český slovník, 2002)

⁶¹ Humpál (2006): s. 140

⁶² Štukavec v překladu A. Gustafsona (1998): s. 277

snaží etablovat ve světě dospělých mužů. Zamiluje se do Märty, dívky ze stejné společenské třídy, a souběžně začne románek s Ellen, prodavačkou z obchodu s rukavicemi. Obě dívky svede, Märta navíc přivede do jiného stavu, a když se dostane do finančních nesnází, zfalšuje podpis na směnce od lichváře. Märta odjede porodit za hranice Švédska, zhrzená Ellen se provdá za nemilovaného obchodníka neestetického vzhledu⁶³ a Tomas se v pocitu naprostého zoufalství pokusí o sebevraždu. Jeho pokus však vyznívá stejně směšně jako jeho předchozí jednání: v rozrušení se střelou z pistole pouze škrábne, upadne do bezvědomí a spánku, a vzbudí ho rodinný přítel, jehož podpis zfalšoval, s tím, že směnku za něj splatil.

Söderbergův román sleduje stopu nezralého mladého muže v ulicích Stockholmu, který O. Levertin označil za velkoměsto ve vývinu (en storstad ännu i målbrottet)⁶⁴. Potkávají se tak dva subjekty v klíčovém přechodném období na cestě ke zralosti. Tomas Weber se po vzoru svých přátel snaží stát dospělým, ale jeho vnější jednání je stejně jako jeho duše ještě dětské, je to nezralý flanér, napodobující ostatní s podvědomým strachem, jestli tak je to správně. Životní Weberův pocit je proměnný, chvíli jako by byl ve světě ztracen, má pocit lapenosti v labyrintu a cítí se cizincem v nepochopitelném divadle s kulisami⁶⁵, chvíli cítí radost a touží si život užít.

Zároveň nedělá Tomas nic smysluplného, pluje v proudu lidí bezstarostně a bez cíle; je to snílek s velkými plány do budoucna, ale má slabý charakter a ve světě, který mu k tomu dává možnost, dělá jen to, co je snadné a nechává se zlákat okamžitými nápady („han drev omkring i människoströmmen, sorglös och utan mål“; „han kände sig gå i medvind, på en sluttning, och han andades lätt; men han såg icke sin kurs“; „utan lång tvekan gav han vika för ögonblickets alla växlande impulser“).⁶⁶ Tak si jde lehkomyšlně koupit ještě jeden pár červených rukavic, aby se nějak přiblížil k půvabné Ellen, nebo s hlavou plnou snů o budoucnosti s Mártou narazí na Ellen v tramvaji a toho dne s ní bez hlubších citů začne vztah. Tomasův věčný neklid a nezralost z něj dělají zcela nepředvídatelnou osobu.

⁶³ Hrb Ellenina manžela je symptomatický, stačí si uvědomit symboličnost estetického vnímání flanérského světa, kterou tu Söderberg uplatňuje.

⁶⁴ Söderblom (1995): s. 79

⁶⁵ Divadelnost Stockholmu souvisí s dobovým dekadentním příklonem k umělosti. Kjellén (1985): s. 208

⁶⁶ Enell-Eriksson (1995): s. 35

Sám k sobě je Tomas stejně neupřímný jako ke svým milenkám či své mladší sestře Gretě. Páchá na sobě podvod, když si namlouvá, že nejde k lichváři pro peníze, že se jde jen podívat na jeho adresu. Snaží se potlačit realitu a vytvořit si vlastní svět, kde nebude muset mít zodpovědnost a přijímat důsledky svých činů, snaží se neposlouchat vlastní svědomí:

„Stackars Ellen, han hade förbrutit sig svårt mot henne. Så svårt, att han knappast vågade tänka på det.“ (s. 86)

Strach analyzovat vlastní nitro nutí Tomase namlouvat si, že je šťastný, chce se vyhnout otázce po smyslu svého života, a tak je pro něj postoj flanéra programově cíl postrádajícího ideální úkryt. To je přesně onen druh tragičnosti, který se skrývá i za dalšími Söderbergovými flanéry, ať už to je Johannes Hall z téhož románu nebo Gabriel Mortimer, který dostává svůj prostor v samostatné povídce *Med strömmen*.

Touha být považován za dospělého se v Tomasovi sváří s dětskou duší, sám je zmaten tím, že neví, kdo vlastně je a co je či není správné.⁶⁷ Hledá útěchu a myslí, že ji našel u Märty, když už ho neutěší matčina náruč, ale ani s Märťou jeho pocit neštěstí nezmizí, trpí náhlými změnami nálady, jež jsou typické pro krizi dospívajícího stejně jako pro flanéra z přelomu století:

„Han var trött. Icke egentligen kroppsligt, men hans inre människa hade mattats under de ständiga sprången från den rödaste glädje till eftertankens gråa pauser.“ (s. 40)

Dle znalce Söderbergova díla Bure Holmbäcka je román *Förvillelser* dvojdomý, má svou stránku frivolní a morální. Řeší konflikt mezi etickým a estetickým, jinými slovy staví proti sobě morální tradici osmdesátých let a estetismus dekadentů.⁶⁸ Tomas Weber, mající pořád ještě svědomí i potenciál pozitivního hrdiny, představuje přes náklonnost k hříchu kladný svět, protipólem k němu je jeho přítel, již zmíněný Johannes Hall. To je skutečný dekadentní flanér ve své horší variantě, proradný a lhostejný téměř ke všemu na světě. Jeho nezájem a nedostatek empatie k druhým je očividný, opustí například beze slova společnost uprostřed večeře; Tomas u něj nemá žádnou duševní podporu, jsou to jen společníci v radovánkách.

⁶⁷ Enell-Eriksson (1995): s. 38

⁶⁸ Holmbäck (1995): s. 51

Zároveň je Hall člověk hluboce nešťastný, je nespokojený se vším ve svém životě. Pozadí jeho osudu osvětluje Söderbergova povídka *Fröken Hall* (1893); Hall byl nemanželským dítětem, vyrůstal u poručníků a měl traumatické dětství a mládí, které tvoří základ jeho chmur a neklidu. Matčin odkaz mu nyní umožňuje žít bez starostí o živobytí, sám ale cítí, že prázdnota tím nabyta vrchu a nejšťastnější dny zažíval, když nic neměl a nevěděl, kde večer složí hlavu. Jeho jediným „zaměstnáním“ je profese básníka, ale prázdné stránky, které na něj čekají na psacím stole, jej spíš děsí.

Vyčerpaný a neklidný cynik Hall je pravý hříšník, ale zároveň patří k etablovanému literárnímu typu osudového muže oplývajícího chmurnými tajemstvími a atmosférou nedostupnosti. Tento typ postavy si moderní literatura vypůjčila z romantismu (viz romány A. Radcliffové či G. G. Byrona). Opakujícím se rysem těchto postav je vyčerpanost vlastním vášněmi, melancholie, vnější bledost a pronikavý pohled; jsou vědomě sebedestruktivní a přitahují nevinné dívky, které v jejich náručí rovněž čeká zkáza.⁶⁹

V případě Halla se onou tradiční „nevinnou obětí“ stává Weberova sestra Greta. Hallův pokus prožít s Gretou štěstí, a snad se tak konečně odpoutat od flanérského údělu, je příliš chladnokrevný a jednostranně eroticky zacílený na to, aby mohl vyjít. Hall, který nezná jiný způsob jak se k ženě přiblížit, hodlá Gretu svést a má mu při tom pomoci romantický obraz německého malíře Franze von Stucka, na němž se symbolicky princezna chystá políbit prince zakletého v žábu. Než ale Hall stihne situaci ve svém bytě využít, zazvoní Weber a nevědomky svou sestru zachrání; Greta listuje obrazovým albem, a dojde k jinému Stuckovu obrazu, kde je zpodobena vyzývavá nahá žena objímána hadem. Past je takto prozrazena a hřích odhalen ve své pravdě a ošklivosti.⁷⁰

V Söderbergově pojetí získává tento typ hříšného flanéra poměrně neromantický charakter, tak kupř. lokály, kde se Hall baví, jsou bez lesku a nelákají k návštěvě. Sám Hall je jimi zhnusen, a když spatří po podlaze kabaretu pobíhat krysu, odchází:

„Om det finns levande råttor här, så finns det också döda råttor, ty råttorna har icke evigt liv. Under vilken golvspringa kommer den här att ligga och ruttna? Han trodde sig med ens känna, att hela

⁶⁹ Holmbäck (1995): s. 53, 54

⁷⁰ Holmbäck (1995): s. 70

etablissementet hade en lukt av döda råttor. Han knackade på kyparen, betalade och gick mot utgången, medan sex röd- och vitmålade flickor gallskrikande flaxade omkring på tribunen likt levande disktrasor, i vanvettigt virrvarr.“

Hřích zosobněný Hallem tedy díky náhodě prohrává a naplňuje se tak osud zkázy, který mohl čtenář vypožorovat z řady atributů, představených již při prvním setkání s ním:

„Hall låg på soffan, färdigklädd. På en stol vid huvudgården stod en bricka med ett krus av Wynand Fockinks curacao och två glas. Det var drucket ur båda. Det låg en svag lukt av mysk över rummet. Ett par narcisser lågo kastade på golvet.“

Zároveň tak Söderberg přiznává svou literární inspiraci, mimo jiné figurami Hermana Banga (Bernard Hoff s podmalovanými očima z Haabløse Slægter).⁷¹

Podle Almqvistovy definice zabíjí Tomas Weber jako flánér mnoho času procházením. Jeho procházky městem jsou vlastně jako objevné výpravy kluka do světa dospělých. Velkoměstem v porodních bolestech se Tomas pohybuje od chudinských čtvrtí pod kostelem Johannes kyrka až k nové výstavní promenádě Strandvägen, od útulných měšťanských domovů k oblíbeným restauracím (vattenhåll) flánérů okolo Kungsträdgården – v 90. letech 19. stol. to skutečně byla nejpřednější ulice flánérů –, na náměstí Gustava Adolfa, Biblioteksgatan a Stureplan.

Prochází se městem, v němž překotná modernizace změnila nejen obraz města, ale také veřejné prostředí. Lidé odlišného původu, chudí i zbohatlí, snílci z vyšších vrstev a uštvaní úředníci, honící se děti a hospodyně, muži lovící galantní dobrodružství a jejich kořist, ti všichni se mohli potkat ve veřejném prostoru, který nabízely bulváry a promenády. Denní rytmus je patrný na typech lidí, kteří ulici dominují, ve dne Tomas může potkat krále Oskara, generála Kurcka, svého otce profesora, Märta s jejími přítelkyněmi; v noci potkává flánéry na lovu za zábavou a sexuálními radovánkami a ty, které je mají uspokojit. Povstává moderní archetypální téma, které najdeme už u Gogola: obzvláštní magické charisma města zářícího v noci, když tmavnoucí ulice ozáří rozsvěčující se lucerny.⁷²

⁷¹ Holmbäck (1995): s. 53

⁷² Söderblom (1995): s. 79

„Det hade blivit en disig luft, ur vilken gasens lågor lyste fram, omgivna av stora, rödaktiga nebulosor. Tomas fixerade oavbrutet den fil av ansikten, som drog förbi i skenet av den närmaste lyktan. Han kände sig redan som en man med erfarenhet om världen och kvinnorna, och han trodde sig spåra heta och otillåtna drömmar bakom de långfransade ögonlocken i varje blekt flickansikte, som strålade upp i gasens ljus.“

Ještě před lucernovým okouzlením ale Tomas zažívá opačný pocit ve Stockholmu, který potemněl a dostal příchod uprchlického města. Hnán neklidem ubírá se Tomas přes liduprázdné náměstí Gustava Adolfa, a teprve vzápětí mystický okamžik vystřídá život, lampy se rozsvítí a souznějí s nimi cigarety flanérů:

„Gustav Adolfs torg låt folktomt och ödsligt. Över slottet mörknade den östra horisonten till ett allt tätare och djupare gråviolet. Det var en av dessa underligt tysta och förstämnda stockholmska vårkvällar, då kaféernas alla orkestrar förstummats på ett ögonblick, som på en vink av någon dold taktpinne, och flanörernas ström med ens runnit ut och blivit ut och blivit borta i sidogator och poritker. Och mitt i stadens centrum kan man en lång minut stå ensam och förvånad och lyssna till ljudet av en vagn, som rullar någonstades på flera gators avstånd, eller man kan undrande se ut över torget och låta ögonen följa de människoskuggor, vilka tyst och rätlinigt glida fram genom skymningen som på ett osynligt snöre.

Så med ens skraller det till i en orkester, och lyktorna tändas, och vagnar komma rullande, och flanörer med glimmande cigarrer börja trängas på trottoarerna, och man är åter i en levande stad...”
(s. 59)

Tak působí město na lehko ovládnutelného mladého muže. Paralelismus krajina – obraz duše (själslandskap) je principem celého románu. Tvář města se proměňuje pod vlivy ročních období a denních dob, a ulice přetvářena sluncem, deštěm, sněhem, světlem či tmou podporují Tomasův duševní stav. K zamilování Tomase a obou dívek dochází na jaře, Märta mu podlehne při slunovratu, kdy vrcholí léto a symbolika plodnosti a rituálů je zřejmá.⁷³ Milostný akt se odehrává mimo ruch města, v tichu Märtina domu, který připomíná zakletý spící zámek, a město se zatím promění ve žhavé peklo:

⁷³ Söderblom (1995): s. 83

„Gatstenarna brände under fotsulorna, och husens väggar glödde vita som aska. Staden låg i sommardvala, domnad av hettan under en egyptisk himmel. Människorna förbannade solen och smögo sig framåt i skuggan, varhelst en mörk strimma stod att få, tätt under murarna och djupt inne i alléernas skymning.“

Peklo města se po spáchaném hříchu cpe oknem i k Tomasovi do pokoje:

„Det var ett skrammel, som om helvetets alla bryggarkärror fått befallning om att dagen i ända köra fram och åter just på deras bakgata.“

Dojem pekla se posiluje také mouchami, symbolem pekla, které krouží Tomasovi okolo hlavy.⁷⁴

Z pekla města uniká Tomas na lodi na ostrov Utö, ale zdejší krajina jen posílí jeho depresi.

Kapitola XI je vrcholem románu, což se zrcadlí ve změně počasí; podobně jako většina kapitol i tato začíná popisem povětrnostních podmínek:

„Novembermörkret tätnade över skorstenarna och taken.“ (s. 136)

Podzimní den tráví Tomas a Märta v parku Drottningholmu, padá listí, po nebi se honí mraky, pak ale vítr přechází ve smršť a bouřku, blesk zasáhne starý strom a s jeho pádem přichází i pád mladého vztahu; Märta poví Tomasovi o svém těhotenství a odjede do Norska. Ten den je ve městě mlha, všechno kolem Tomase zmizí a on totálně osamí:

„Rymden hade åter tjocknat. Utifrån Mälaren kom dimman långsamt seglande likt ett ogenomträngligt vått mörker. Han tyckte sig känna, hur oändligheten själv kom emot honom, skrämmande vid och tom, förintade allt omkring honom, slukade husen och kajerna och gasblossen och lämnade honom ensam kvar på några slippriga och smala bräder, en skeppsbruten på en flotte, svävande ute i rymden.“

Prosincová tma postupuje ještě dál, celé město se barví Tomasovou hrůzou, všude je černé mokro a špína, Brunkebergstunnel je jako zemské útroby („lyktornas sken flackade rostguld över slemmiga och rinnande väggar“). Se zoufalstvím se počasí a podoba města zhoršuje, atmosféra soudného dne kulminuje v pohřební scéně na hřbitově Hedvigy Eleonory; zvuk zvonu, který byl v celém románu hlasem města, zesiluje do biblických rozměrů:

⁷⁴ Söderblom (1995): s. 84

„Kyrkklockorna ringde icke på det vanliga sättet, de ringde så att marken gungade och luften sjöng och husen vacklade som druckna hit och dit.“

S koncem románu, kterým se Tomasovo dětinské jednání promění ve frašku a zároveň se vyřeší jeho problém se směnkou, se situace uklidní a počasí též, padá jemný bílý sníh a nastávající svátek Vánoc je zřetelným protipólem k hříšnému slunovratu.

Obraz města v románu je stylizovaný, Söderberg používá jasné barvy zvýrazněné sluncem, ale i nuance a odstíny; markantní je právě vliv počasí, resp. ročních období na tvář města reprezentovanou architekturou.⁷⁵ Impresionistický styl dominuje popisům za denního světla, večerní stínovaný svět se pohybuje na hranici s neskutečnem a mnohé spíše zamlčuje. Spojená s impresionistickou technikou je výrazná symbolika barev; nevinnost je tradičně bílá, hřích symbolizuje zelená.

Jak tvrdí E. Balzamová⁷⁶, Söderbergův popis Stockholmu charakterizuje maniakální pečlivost, vše je lokalizováno a konkrétní místa pojmenována, snad proto, že věci plně existují až skrze svá jména. Události i osoby jsou v konkrétních ulicích fiktivního světa o stupeň skutečnější, více fyzicky existující, jak se na ně tímto dokumentárním lokalizujícím způsobem přenáší fakt existence reálného předobrazu města. Zároveň se město stává nesmrtelným ve věčné říši literatury. Stockholm byl tehdy jedním z mnoha zapomenutelných měst, ale Söderberg používá jména ulic s takovou jistotou a suverenitou, „jako by mluvil o Trafalgar Square“⁷⁷, takže i ten čtenář, který v hlavním městě Švédska nikdy nebyl, je vtažen do hry, v níž se Stockholm stává Paříží, hlavním městem světa. Pak nabývají i nejmenší detaily v podobě odlesku slunce v okenní tabuli na důležitosti, zatímco zbytek světa mizí nepojmenován v anonymní nicotě.

O. Levertin ve své recenzi (1895) napsal, že od Strindberga nikdo nepopsal Stockholm tak mistrovsky, jeho ulice, náměstí, atmosféru, barvy, rytmus. Dnes je *Förvillelser* tím opomíjenějším ze Söderbergovy tvorby, zřejmě pro lehkost příběhu, která mu zdánlivě nedodává patřičný morální

⁷⁵ Gram (1995): s. 120

⁷⁶ Balzamo (1995): s. 178 – 179

⁷⁷ Balzamo (1995): s. 178

přesah. Z úhlu pohledu této práce je ovšem tento román spolu s *Doktorem Glasem* Söderbergovým vrcholem.

5.3 Martin Bircks ungdom

Druhý Söderbergův román není typickým dílem flanérské literatury. Velká část jeho děje popisuje Martinovy zážitky z doby dětství a prvních školních let a jen oddíl týkající se Birckových studentských začátků představuje mladého hrdinu jako typického flanéra z přelomu století. I tak je to ale flanér netradičně silně introvertní, plachý a zabývá se na rozdíl od svých francouzských a dánských protějšků závažnými životními otázkami. Ve třetím dílu knihy nalézá čtenář Bircka jako rezignovaného úředníka, který již nemá flanérství jako náplň dne.

Proti tomu, aby se z Martina stal flanér se všemi klady a zápory, působí především vliv jeho matky. Její osobnost spolu s Martinovou bojácnou povahou vytvářejí duální prostor vnitřní jistoty a štěstí domova oproti velkému a nebezpečnému světu.⁷⁸ K tomu se přidává matkou tabuizovaný sexuální život, jehož zhoubnost se dává najevo již v úvodu románu, kdy se malému Martinovi zdá sen o modrých a červených květinách. Söderberg červenou barvou označuje hřích, a jakmile se ve snu Birck pustí matčiny ruky, aby utrhl modrou květinu, změní se ta v jeho ruce v jedovatou červenou, kterou mu matka zakázala trhat.

Ještě větší strach má Martinova matka o jeho budoucí povolání. Nejlépe by se jejímu synovi dařilo jako bohobojnému úředníkovi, který by se ve volných chvílích mohl zabývat morálně povznášející poezií. Pozdější Martinovo chování je podvědomě vedeno matčinými přáními. Birck doufá v materiální zabezpečení, namísto vytouženého studia estetiky projeví chuť být zaměstnán v úřadě. Jeho sny o poezii rovněž naplňují matčinu představu o básníku jako tradičním bardovi. Až do konce knihy vytrvá Birckovo přesvědčení o plnění povinností, které jej ovšem nečiní spokojeným ani šťastným.

⁷⁸ Kjellén (1985): s. 209

Přesto se v románu setkáváme se silami, které mladého muže svádějí z luteránské cesty povinnosti na flanérskou promenádu. Počátek románu charakterizuje rozšiřující se zkušenost s městskou krajinou a životem v ní. Zprvu žije Martin ve Stockholmu připomínajícím maloměsto, ale již za jeho školních let se Stockholm dožívá změny v podobě Lindhagenova plánu přestavby. Tematizace starého a nového je patrná v rozporu otce a syna Birckových v estetické otázce přestavby. Zatímco otci, který spojuje staré domy s chudobou, se vše nové líbí, Martin, pro něhož staré domy symbolizovaly idylu dětství, přestavbu neoceňuje. Za Birckova dospělého života k výraznějšímu nárůstu a zvýznamnění scénérií z ulice nedochází. Kjellén ve své knize uvádí, že je vlastně jen jedna, která stojí za povšimnutí jako typický stockholmský obrázek:⁷⁹

„Drottninggatan sken ännu våt efter den sista regnskuren, små damer med guppande turnyrer lyfte på kjolarna för att hoppa över vattenpussarna, som speglade blått, eleganta herrar med smala rutiga ben och likadana kanelrör som Martins svängde sina cylinderhattar till gravitetiska hälsningar och blottade därvid skallar så tättklippta, att huvudsvålen lyste igenom. Över de grå husens skorstenar och tak ilade vårdagens oroliga vita skyar i fladdrande hast, och längst ner i gatans fond skälvde solljuset kring kyrkor och torn.“ (s. 44)

K Martinovým neklidným procházkám městem dochází spíše sporadicky, a když, děje se tak v zimě, v krutém mrazu, což je jako zrcadlový odraz jeho duševního stavu. Co vlastně Martina Bircka, vedle toho, že jako někteří hrdinové dánské dekadentní literatury žije dvojím životem jako spořádaný manžel a jako milenec, řadí mezi flanéry? První vzrušení ze zakázaného zažije již v dětství, když se mu díky malé Idě naskytne pohled do svůdného světa plného překračování zákazů, tance a vína. Ve fantaziích dospívajícího Martina se často objevují dekadentní rysy, dokonce velmi romantická a stylizovaná myšlenka na sebevraždu. Jako protipól takovým představám postaví Söderberg Martinovi dekadentního básníka Emila Kleena:

„[han] dyrkade allt som var statt i upplösning och förruttnelse och dömt att gå under. Han hatade solen och ljuset – och han knöt förbittrat näven mot gaskronan i taket – han älskade natten och synden och alla spritdrycker som skiftade i grönt. Han hade de flesta kända veneriska sjukdomar, och dessutom agorafobi.“

⁷⁹ Kjellén (1985): s. 211

Nejvíce tak Martina Bircka flanérské mentalitě přibližuje jeho melancholie blížící se dekadentní únavě životem. Birckova deziluze je nabíledni, sečtou-li se záchytné body jeho života: bezútěšná práce, snižující se důvěra v hodnotu vlastních básní, ztráta víry v Boha, dlouholetá osamělost bez lásky. Ani poslední scéna knihy nedává přes vroucí milenecký polibek svým rezignovaným tónem naději na nějaké reálné štěstí.⁸⁰ Studený pohled měsíce (častý Söderbergův motiv), který výjev osvětluje, dává za zimní noci tušit, že idyla je dočasná a paralelou k chladu města bude chlad srdce.

5.4 Doktor Glas

Román *Doktor Glas*, Söderbergova variace na Dostojevského *Zločin a trest*, vyšel roku 1905. Myšlenka na tuto knihu se zrodila roku 1901, podle autorových vlastních slov při cestě po náměstí Norrmalms torg. Söderberg dal ději formu románového deníku. Nápad použít deníkovou formu pro fikci můžeme sledovat v praxi již v literatuře 18. století (kupř. část Defoeova *Robinsona Crusoe*), byla to figura oblíbená a intimitou blízká románu v dopisech, s níž se často mísila. Renaissance tohoto útvaru nastala okolo roku 1880, a do jejího třicetiletého trvání se dostal také *Doktor Glas*.⁸¹

Deníkový román napodobuje znaky a rysy deníku, tj. dodržuje dataci kapitol-zápisů, je vyprávěn v první osobě, na niž se také soustředí, a zachovává zdání vysoké míry intimity. Může si dovolit značnou útržkovitost a nedořečenost. Dalšími znaky deníku, které lze všechny víceméně napodobit ve fikčním deníku, jsou minimální časový odstup od psaného, začátky a konce zápisů in medias res, bez pointy, nepromyšlená konstrukce a s ní související neobratnost, jednoduchost vyjadřování, nedostatek kontinuity. Nápodoba přirozenosti deníku je součástí uměleckého záměru.

Söderbergův román se vydává jinou možnou cestou. Doktor Glas, který je autorem deníku, je neobyčejně výborným stylistou, jeho „deník“ obsahuje i přímou řeč, dialogy, vyprávění, popis prostředí, dokonce popis vlastní osoby pisatele, což jde zcela proti charakteru deníku; celá jeho

⁸⁰ Kjellén (1985): 212

⁸¹ Lundgren (1987): s. 15

kompozice je pečlivě promyšlena (paralely, antiteze). Je součástí běžného čtenářského potlačení nevíry, že bez přemýšlení přijímáme Glase, který je i ve chvíli největšího rozrušení schopen bravurně psát.⁸²

Čas románu trvá dle zápisů od 12. června do 7. října, o roce se lze spíše dohadovat, L. O. Lungren hovoří dle nepřímých znaků o roce 1899.⁸³ V tomto časovém rozpětí se čtenáři představí dobře situovaný třiatřicetiletý lékař Tyko Gabriel Glas, a jeho deníkové zápisky, psané většinou u okna nebo u sekretáře (chiffonjé), popisují jeho vnitřní pohnutky, vedoucí od tajené náklonnosti k vdané ženě k dokonalému zločinu, vraždě jejího manžela. Doktor Glas se s manželkou pastora Gregoriuse setká ve své ordinaci, druhým místem setkání, ať už se samotným nenáviděným pastorem, s jeho ženou a jejím milencem nebo s přáteli je prostor Stockholmu, jeho ulice, náměstí a kavárny.

Glas jako zaměstnaný soukromý lékař nemá k flanérským procházkám mnoho příležitostí, jediné po večerech se může projít podél Strömmenu či po Skeppsholmenu. Podobně jako většina Söderbergových hrdinů trpí i Glas životní únavou. Markel, Glasův přítel, to vyjadřuje bez jakýchkoliv skrupulí:

„Det finns människor som sakna alla anlag för lycka och som känna det med pinsam, obeveklig klarhet. Sådana människor sträva inte efter lycka utan efter att få litet form och stil på sin olycka. (...) Glas hör till dem.“ (s. 89)

Je to v podstatě přesná definice flanéra, jemuž postoj k životu nedovoluje zažít štěstí a jehož vášeň pro alkohol, cigarety a dobré jídlo je stejně jako krátkodobé románky právě jen „stylovým“ prožíváním existenciální krize.

Na tomto místě je vhodné připomenout finskošvédského povaleče, jehož pasivita a krize nejsou chtěným životním postojem. Skrytým cílem tohoto „lidštějšího“ flanéra je dostat se činem k životu aktivnímu, který představuje touženou hodnotu. Doktor Glas je de facto terminologicky také spíš povaleč než flanér, i jeho příběh charakterizuje snaha překonat nastolený styl života ve jménu domněle lepší budoucnosti. Glasovo vymanění se s osidel vlastního předurčení je ale podobně jako

⁸² Lundgren (1987): s. 40

⁸³ Lundgren (1987): s. 44

u mnoha postav povalečů odsouzeno k neúspěchu a Glas jako by to podvědomě tušil již od počátku.⁸⁴

Doktor Glas se k flanérům nepřipojuje ani přehnaným pitím, a už vůbec ne milostnými dobrodružstvími, ba naopak sám s hořkým sarkasmem na stránkách deníku přiznává, že vyjma letmé a nevinné zkušenosti nikdy žádnou ženu neměl. Velkorysý a širokoúhlý pojem flanéra zahrnuje doktora Glase v jiných rysech. Jednak nabývá flanérské důslednosti jeho estetismus. Doktor dbá o svůj zevnějšek, vyráží na oběd s Markelem ve svém čerstvě došitém obleku, strachuje se, aby se Markel neoblékl nevhodně, protože to by mu zkazilo požitky z jídla; několikrát reflektuje životní nespokojenost s vlastní vizáží a tváří v tvář milenci paní Gregoriové si uvědomuje, že by chtěl vypadat jako on; a jeho nenávist vůči pastorovi se nedatuje od zoufalé návštěvy nevěrné manželky, nýbrž již od doktorova mládí, a je spojena výhradně s odporem vůči tomu, jak pastor vypadá.

A jednak se doktor Glas při vši deziluzi nejlépe cítí ve flanérské roli pasivního pozorovatele, který při rozhovoru v kavárně může dát průchod své zálibě v bystrých psychologických etudách nezúčastněného diváka. Sám si tuto svou nehrdinskou vlastnost otevřeně přiznává:

„(...) jag är född till åskådare, jag vill sitta bekvämt i en loge och se på hur folk mördar varandra på scenen, men själv har jag ingenting där att göra, jag vill vara utanför, låt mig vara i fred!“ (s. 109)

Oblíbenou činností doktora Glase je tedy posezení s přáteli, a ještě spíše osamělé procházky, při nichž může pozorovat lidi, kteří jsou něčím zvláštní, které nezná a se kterými nemusí konverzovat. Jeho výlet na Djurgårdsbrunn mu nabízí ideální pozici pro melancholického, leč bystrého pozorovatele lidských slabostí. Tak si všimne, že jeden z hostů v restauraci, herec, si otírá koutky úst s kněžskou důstojností, že žena, kterou znal z ordinace, podle své růžové pleti navštěvuje nejspíš příliš často cukrárny a že její muž je podle fazóny věrný asi jako kohout.

⁸⁴ Söderbergovy životné postavy flanérů ve vedlejších rolích ostatně víceméně pravidelně poukazují na tento „neflanérský“ povahový rys. Vezmeme-li v potaz démonického Johannese Halla nebo navenek spokojeného Gabriela Mortimera z Förvillelser, spodní touha uniknout osudu flanéra je u obou patrná. U obou je také nenaplněna.

Glasova duševní zkáza, již román vrcholí, spočívá v tom, že pod vlivem tíhy oné pasivity, prožívané v jeho lékařské praxi také odmítáním proseb o potrat, rozhodne se Glas po impulsu, kterým pro něj je morálně sporná prosba přitažlivé ženy, spáchat zločin vraždy. Z extrému pasivního přihlížení se Glas vrhá do extrému zabití jiného člověka, a to ne pro blaho své, ale pro blaho jiných. Odpověď na otázku, bylo-li takové jednání správné, dává konec románu, v němž Glase pronásledují noční můry, nepřiblížil se ani o píď obdivované ženě, a milenec, s nímž měla Helga Gregoriová spokojeně prožít zbytek života, se namísto toho zasnubuje s mladou dívkou z vlivné rodiny.

Odhodlání doktora Glase k šílenému činu zraje postupně a je provázeno rozsáhlými úvahami a duševními i tělesnými mukami. Glas jde proti své flanérské přirozenosti jako by se z ní chtěl vytrhnout a přijmout jiný životní postoj, ale jeho hluboce zakořeněný flanérský sklon k determinismu a nešťastné povaze se aktivním činem nijak nezmění. To ostatně dokládá nejen jeho chladné a korektní chování k tajně zbožňované paní Gregoriové, ale i slepé přezírání náklonnosti, kterou Glasovi všemožně projevuje Eva Mertensová.

Obrazů města nenabízí román Doktor Glas ani zdaleka tolik jako barvitě *Förvillelser*. Z pohledu krásy milovného flanéra je městská krajina románu překvapivě chudá.⁸⁵ Doktor Glas, který je výhradním zprostředkovatelem příběhu, je příliš zatížen duševním bojem, než aby podával pravidelné zprávy o dění v ulicích a hře světél v oknech paláců. Přesto reflektuje svou oblíbenou činnost – pozorování okamžiku, kdy se podél Strömmenu rozsvěcejí lucerny, přesto si všímá odlesku staré sauny „lámaně se zrcadlící na neklidné vodní hladině“⁸⁶ a několika podobných dočasných úkazů. Nějakou dobu po dokonání zločinu dokonce doktor, který nesnáší šéry a téměř nikdy neopouští milované město, jako by odhodil klapky z očí a při západu slunce nad Skeppsholmenem si s překvapením uvědomuje, jak je Stockholm krásný:

„I kväll stod jag på höjden vid kyrkan och såg solen gå ner. Det slog mig hur vackert Stockholm är. Jag har inte tänkt mycket på det förr. Det står jämt i tidningarna att Stockholm är vackert, därför fäster man sig inte vid det.“ (s. 166)

⁸⁵ Kjellén (1985): s. 215

⁸⁶ Doktor Glas, Brno: 2000, s. 5, přel. O. Franczyk

Podobně jako u Tomase Webera funguje ovšem i u doktora Glase duševní propojení s městským prostorem. Stejná je paralela postupující zkázy člověka s počasím temnicím vlivem proměn ročních období. Doktor Glas prožije svůj příběh v kratším období přechodu léta v podzim, což je právě doba největšího zlomu v přírodě. Vyrůstající duševní mizérie je symbolizována vytrvalým deštěm. Doktor, toužící po slunci a jasů (v základním i přeneseném slova smyslu), píše do deníku:

„Det regnar alltjämt. Dagar som dessa äro släkt med allt hemligt gift i min själ.“ (s. 68)

Nejasná předtucha blížící se krize se objeví na samém začátku románu, kde Glas po nevídaném setkání s pastorem píše do deníku:

„Då jag gick hem i den onaturligt bleka nattskymningen, tycktes mig hettan åter lika tryckande som mitt på dagen, liksom mättad med ångest, de röda stoftskyarna, som lågo lagrade bortom fabriksskorstenarna på Kungsholmen, hade mörknat och liknade sovande olyckor.“ (s. 12)

Noc po spáchání vraždy 22. srpna udeří na město první podzimní bouře. Glas nemůže spát:

„Jag minns att jag steg upp och satt vid fönstret en stund och såg skytrasorna jaga varandra. Reflexen från gaslyktorna gav dem ett smutsigt tegelrött och brandfärgat sken. Jag tyckte att kyrkspiran krökte sig för stormen. Skyarna formade sig till gestalter, de blevo till en vild jakt av smutsiga röda djävlar, som tutade i lurar och visslade och skreko och fläkte trasorna av varandras kroppar och gjorde alla sorters hor.“ (s. 139)

Z ukázek je patrné, že prostor města získává v pocitech hrdiny velkého konkurenta v abstraktním prostoru *nad* městem. K. Pethericková ve své studii věnované nebeskému prostoru v Söderbergově románu⁸⁷ poukazuje přímo na to, že vesmír, nebeské útvary a astronomická perspektiva jsou de facto nosnými elementy celého románu.⁸⁸ Skutečně doktor Glas se ve svých zápiscích mimořádně často dovolává slunce a vede tichý rozhovor s měsícem, jeho pozornost na sebe strhává tvar a barva mračen či oblohy nad střechami domů. Glasovy pocity mnohem spíše vyjadřuje a ovlivňuje počasí a déšť, který získává netušenou moc, přemáhá nehybné město a nasazuje mu mrtvolnou masku:

⁸⁷ K. Petherick (1978)

⁸⁸ Petherick (1978): s. 7

„Regn och regn... Och det regnar inte vatten, utan smuts. Atmosfären är inte grå längre, den är brun. Och när regnet ibland saktar av på en stund, ljusnar den till smutsigt gult.“ (s. 144)

Tomas Weber se dostává po kružnici zpět do téměř nezměněné idyly v prosinci a k jeho pocitu čistoty a klidu přispívá sníh, který se pomalu snáší na město a symbolicky je očišťuje. Na podobně očištný pocit toužebně čeká za bílými závěsy doktor Glas, jehož čin nezměnil ničí situaci k lepšímu a jeho návrat k flanérské pasivitě udělal ještě bolestnějším:

„Jag har skaffat mig nya gardiner i mitt arbetsrum: helt vita. Då jag vaknade i morse trodde jag först att det hade snöat; det var alldeles samma dager i rummet som när den första snön har kommit. Jag tyckte jag kände lukten av nyfallen snö.

Och snart kommer den, snön. Man känner den i luften. Den skall vara välkommen. Låt den komma. Låt den falla.“ (s. 169)

Stockholm, Glasův domov a lze říci spojenec, snad zapadaný sněhem utiší bolestný pocit zlomeného flanéra. Paralela touhy po bytí jen povrchně očištěném městě s touhou po očištěné duši je jasným dokladem Glasova vnímání velkoměsta.

5.5 Den allvarsamma leken

Poslední Söderbergův román (1912) týkající se současnosti není z hlediska flanérského motivu nijak významný, koneckonců hlavní hrdina Arvid Stjärnblom je aktivně pracující a velmi zaměstnaný novinář. Jeho procházky městem jsou spojeny s ryze osobním motivem, s láskou k Lydii. Na počátku románu Stjärnblom, podobně jako před ním Tomas Weber, pokouší náhodu a prochází se nazdařbůh těmi ulicemi města, kde by mohl spatřit a potkat svou vysněnou; zároveň jsou pro něj hodiny strávené čekáním příležitostí k pochybnostem, zda jeho snaha je skutečně vedena pravou láskou.

Tyto Stjärnblomovy procházky jsou úvodem k jednomu z nejvíce oceňovaných švédských milostných románů.⁸⁹ Z poněkud mdlých mužových citů se vyvine velká láska, jenže k tomu dojde v

⁸⁹ Kjellén (1985): s. 220

době, kdy už mají oba aktéři bývalého vztahu manželské závazky. Stjärnblom je ochoten přenést se i přes Lydiiny nové milence, a až Lydiin dopis dělá mezi nimi definitivní konec. Pro hrdinu končí román rozhodnutím o rozvodu a opuštěním svých dětí, Lydie i Stockholmu.

Podobně jako na začátku také ke konci románu hrdina prochází městem, tentokrát se ale zhrzený Stjärnblom vydává do ulic s vědomím Lydiiny nevěry. Jenže jeho bludné kroky mívají neustále k jejímu domu u hřbitova Svatého Jana jakoby přitahovány neznámou silou. Scény z města jsou povětšinou variacemi na témata známá z předchozích Söderbergových románů. Nová a pro Söderberga typicky k dobovým reáliím přivázaná je scéna, v níž město zažívá smrt a pohřeb krále Oskara II. Pošmouré prosincové ráno roku 1907, které si Söderberg dokonce popsal do deníku, atmosférou naprosto odpovídalo smutné události. V románu je prostředníkem pozorování Arvid Stjärnblom:

„Nästa morgon vaknade han vid ett tungt och fjärran dån från alla stadens kyrkklockor. Han satt upprätt i bädden:

-Nu är kungen död, sade han till sin hustru. Den gamle herrn, som har varit kung här i landet i all den tid vi ha levat...

Han gick till fönstret och drog upp gardinen. Det var en gråmörk dimmig dag. På Tekniska högskolan snett emot vajade en gammal smutsig flagga på halv stång. Och klockorna dånade och sjöngo. (...) (...) Staden låg i en tjock, brungrå regndimma. Det var nästan mörkt klockan tolv på dagen. Döds-klockorna klämtade. Det var söndag och människorna gled fram tysta som i en likprocession. Poppelraden framför Tekniska högskolan stod som en spökvakt. Kungsbacken, som på vackra dagar ger en så förtrollande stadsvy med de tre kyrktornen långt borta i Drottninggatans fond, var förfärlig denna dag. 'Spökslottet' var hemskare än vanligt. Vetenskapsakademiens tunga massa tycktes sova. Drottninggatan var svart i grått; det kändes som en gravstillhet mitt under klockornas dån.“ (s. 111, 112)

I z těchto řádků je patrné, že smrtí Oskara II., který dal jméno oskariánské idyle, končí jedna velká epocha.⁹⁰

⁹⁰ Srov. Holmbäck (1985): s. 17

Stockholm jako místo děje je opět zúženo na centrální body Starého města, jako refrén se v textu opakuje Stjärnblomova návštěva hrobu generála Döbelna na hřbitově Svatého Jana, jehož heslo „Čest – povinnost – vůle“ napsané na náhrobním kameni Stjärnbloma fascinuje vzhledem k jeho vlastní situaci, v níž všechna tato hrdá slova přemohla láska. Devíza je jen idealistickým kontrastem k deterministické situaci v dekadenci poznamenaném světě flanéra, jak jej čtenáři nabízí poslední Söderbergův román.⁹¹

5.6 Söderbergův Stockholm

Hjalmar Söderberg prožil svůj život ve městě, které se před jeho očima poměrně dramaticky měnilo. Za jeho dětství dosáhl Stockholm počtu 130 000 obyvatel, když umíral, narostl počet Stockholmanů až na 600 000.⁹² Jeho vrcholné čtyři romány zachycují švédskou metropoli na přechodu mezi idylickým maloměstem a svůdným velkoměstem. Söderbergovi ale nejde o kontrasty, jde mu o pocity, které takové město vyvolává a o člověka, jehož nitro tyto pocity okupují. Postavy jeho románů, ožívající jako součást reálného prostředí, se pohybují v prostorově i časově velmi omezeném výseku Stockholmu: čtenář se s nimi jen zřídka dostane dál než na staroměstské flanérské promenády Sturegatan, Strandvägen a jejich blízké okolí, dál než do parků Humlegården, Kungsträdgården a na zalesněné hřbitovy Svaté Kláry a Svatého Jana.⁹³

Občasné a dočasné výlety, jakým je třeba únik Tomase Webera na ostrov Utö, jsou de facto výjimkou potvrzující pravidlo⁹⁴, a postavy, které je podniknou, jen chvilkově postrádají flanérskou vědomost, že krajina velkoměsta je krajinou v plném slova smyslu, která svému obyvateli nabízí vše, a že není třeba hledat potravu duše jinde. S Ostatně rozčarování, které únik přináší, tuto vědomost jen podporuje. Za všechny to v deníku shrnuje doktor Glas:

⁹¹ Kjellén (1985): s. 222

⁹² Holmbäck (1985): s. 7

⁹³ Friedländer (1952): s. 159; Selander (1930): s. 57

⁹⁴ Friedländer (1952): s. 160

„(...) på de tre eller fyra närmaste milens omkrets från Stockholm har jag aldrig träffat på något landskap som kan jämföras med Stockholm självt – med Djurgården och Haga och trottoarkanten vid strömmen utanför Grand. Därför stannar jag för det mesta i staden sommar och vinter. Jag gör det så mycket hellre som jag har ensittarens ständiga begär att se folk omkring mig – främmande människor väl att märka, som jag inte känner och inte behöver tala med.“ (s. 57)

Stockholm je v Söderbergově koncepci domov, bezpečné místo k zakotvení, na rozdíl kupř. od koncepce Baudelairovy, v níž je flánér člověkem odcizeným, kterému jeho odstup mu nedává možnost k „zabydlení“.⁹⁵

Časově jsou Söderbergovy romány ohraničeny již zmíněnou dobou vlády krále Oskara II. (1872 – 1907). Časová a místní ohraničenost mají za následek nebývalé zintimnění prostoru velkoměsta, Stockholm je zároveň děsivě velký a přesto směšně malý; Tomas Weber se s Märtou musejí ukrývat do zákoutí parků, aby je nepotkal někdo známý, a skutečně je více než pravděpodobné, že vydá-li se Söderbergův hrdina do města, bude se tam cítit více jako doma než ve svém skutečném domově, protože potká známé tváře a najednou nebude ve světě sám.⁹⁶

Söderberg má schopnost své město zabydlet, Stockholm je se svými kavárnami, drožkami a lampami jako „staromládenecký byt plný vzpomínek, portrétů a zděděných předmětů, a také samoty“.⁹⁷ Koneckonců jeho knihy refrénovitě opakují i některé postavy; tajemství bodrého bratrance paní Weberové osvětluje dříve napsaná, ale později vydaná (1895, resp. 1903) povídka *Med strömmen*, v níž Gabriel Mortimer trpící ztrátou flánérské svobody páchá sebevraždu. Stejně se odhaluje temná minulost Johanne Halla v povídce *Fröken Hall* (1893). Postava Markela, která často funguje jako Söderbergův mluvčí, se objevuje jak v *Doktoru Glasovi*, tak v *Den allvarsamma leken*. Martin Birck se jako Glasův přítel rovněž mihne mimo „svůj“ příběh, a román o doktoru Glasovi jako by tím navazoval na knihu předchozí. Fikční svět knih Hjalmara Söderberga je v těchto románech stále týž. Je to Stockholm přelomu století. Proč by jím tedy nemohly procházet tytéž postavy?

⁹⁵ Srov. Benjamin (1979): s. 74, též citát na s. 30

⁹⁶ Selander (1930): s. 59

⁹⁷ Cit. G. Ekelöf (1969): s. 118

Nicméně jak tvrdí G. Ekelöf⁹⁸, v univerzálních Söderbergových příbězích jsou postavy v podstatě libovolné, to co se jim stane, se může za okolností daných městem stát komukoliv kdykoliv, je to město, které žije skrze lidi a Martin Birck nebo Arvid Stjärnblom jsou jen jedni z mnoha možných.

Určité jevy jsou pro Söderbergův Stockholm symptomatické, neustále se opakují. Po zvukové stránce je to především hlas zvonu, který ukotvuje flanérův den do časového rámce, probouzí zasněného či odbíjí minuty do soudného dne. Všemi těmito způsoby vnímá zvonění z kostela Svatého Jakuba Tomas Weber, zvonění také ohlašuje spáchaný zločin doktora Glase. Jiným zvukem, symbolizujícím mizérii života a odevzdanost osudu, je vytí psa.⁹⁹ Opakují se také místa, na nichž dochází k významným událostem či změnám v náladách postav. V prostoru města, rozčleněném na dílčí uzavřené jednotky, mají vedle ulic podstatnou roli parky, které obvykle rámuji dějové změny. Ve *Förvillelser* zažívají Tomas a Märta takové chvíle v Humlegården a na Drottningholmu, Martin Birck prochází zklamáním při zábavě v parku Kungsträdgården, a stejný park je svědkem činu doktora Glase z 22. srpna.

V členitém městském prostoru se tedy, jak bylo řečeno, profiluje několik ne neprostupných, přesto definovatelných jednotek. Jsou jimi ulice, parky a kavárny či hospody, navíc v případě Stockholmu lze k těmto místům přičíst moře jako místo sice téměř flanérem nedotčené, nicméně bohatě vnímané. Ulice jako výsostný flanérův prostor je zároveň malým světem, měnícím se podle počasí, ročních období, právě procházejících lidí a podle toho, kdo ji vnímá, a zároveň je otevřenou linií do dalších světů, spojnici a vodítkem na flanérově bezcílné cestě. Jakkoliv se ulice změní, zůstává pořád konstantou flanérova života.

Parky představují ve městě kus přírody, nicméně kultivované, estetizované, zbavené nebezpečí. Je možné se uchýlit do jejich klidu a relativní anonymity, a stejně snadné je vrátit se do víru velkoměsta, který hučí hned za branami. Příkladem může být Humlegården v románu *Förvillelser*:

⁹⁸ Ekelöf (1969): s. 119

⁹⁹ Friedländer (1952): s. 163

„Det var lungt och tyst. En domnad efterton av gatornas och torgens buller trängde fram, avlägsen och främmande som från en annan värld. Vinden gnolade något för sig själv i de stora, gamla träden, ett långt stråkdrag, som svällde ut och tynade av och somnade bort.“

Podobný klid, byť s naléhavější symbolikou, představují hřbitovy. B. Holmbäck¹⁰⁰ jmenuje dva, které mají v Söderbergových románech napřehlédnutelnou roli, hřbitov Svatého Jana a Svaté Kláry. Prvně jmenovaný hřbitov má souvislost s Tomasem Weberem a s Arvidem Stjärnblomem, respektive s jejich milenkami, které obě bydlí nedaleko. Kroky mužů míří často ke hřbitovu, a symbolika smrti a mrtvých idejí (viz Döbelново heslo) mají na oba v pohnutých chvílích silný vliv. Hřbitov Svaté Kláry náleží ke Stockholmu doktora Glase. Pro něj je místo posledního odpočinku kontrastem k životu, jehož projevy nejsou vždy estetické a morální; vedle toho je hřbitov spolu s kostelem jemnou připomínkou církve, instituce, ke které nemá Glas kladný vztah:

„Men nere bland gravarna går församlingens kyrkoherde försiktigt genom smutsen med paraply och galoscher, och nu kryper han in genom den lilla dörren till sakristian. Apropos, varför går presten alltid i kyrkan genom en bakport?“ (67 – 68)

Vpravdě uzavřeným prostorem, jak jej chápe člověk zvyklý na hranici čtyř stěn, představují hospody, restaurace a kavárny, místa, kde může Söderbergův flanér uhasit žízeň, dobře se najíst, podebatovat s přáteli či známými, a především pozorovat skrz bezpečnou membránu okenního skla životy jiných. Mnoho konkrétních restauračních zařízení, jako byly Rydberg, Grands, Oriental či Operakällaren, převzal Söderberg ze skutečných reálií, s nimiž měl sám velkou zkušenost. Rovněž hospoda, podobně jako ulice, funguje vedle časově a místně ukotvujícího bodu jako miniatura obrazu společnosti, v níž se člověk může cítit jako doma a zároveň nesmírně sám.¹⁰¹ Krysy, které vidí a cítí Hall v kabaretu, symbolizují to, co není ve skrytých spodních vrstvách společnosti v pořádku.

Söderbergovy popisy města za slunného dne hýří barvami, odlesky vody se míhají po fasádách paláců, a ty se zas zrcadlí ve vodě Strömmenu. V loužích po dešti plují mraky z oblohy, zrcadlením se zjevují nové perspektivy. Technika popisu je impresionistická, obrazovou technikou

¹⁰⁰ Holmbäck (1985): s. 54 – 55

¹⁰¹ Holmbäck (1985): s. 33 – 34

se zachycují prchavé okamžiky, barvy. S tím souvisí fakt, že Söderberg popisuje scény, jako by popisoval obraz, nebo lépe divadelní kulisy. To je patrné zejména ve *Förvillelser*:

„Så långt blicken kan nå under halvslutna ögonlock breda sig grässets mattor i sövande och entonig sommargrönska, och sommargröna träd med sällsamt avvägda konturer stå orörligt uppställda likt de halvregelmässigt skurna kulisserna i något teateridyllens eden. Almar, lönnar, kastanjer... Och silvergrå popplar... Och helt nära, framme i proseniet, avskild från de andra träden, står en grön och stor och mycket gammal ask. Under dess krona drömmer skuggan mörk och sammetsdunkelt grön.“

A není to naposled, kdy Tomas bude mít pocit města jako pouhé kulisy, doslova „výšivky bez perspektivy, ploché kulisy, barevné japonérie“. Divadelnost ale není traktována jako něco negativního, falešného. Spíš jde o dekorativnost, neskutečné barvy, a snad také o ten fakt, že architektonická zdobnost domů se, obzvlášť pokud jich stojí více vedle sebe, týká vlastně jen přední fasády, boky domů, pokud jsou viditelné, ozdobnou štukaturu postrádají.

Již z rozborů jednotlivých románů je patrné, že Stockholm nehraje ve všech Söderbergových románech stejnou roli. „Román prostředí“ *Förvillelser* staví svou atmosféru na propracovaných konkrétních topografických detailech. Všechny ulice, kterými hrdina prochází, jsou pojmenovány, stejně jako všechny kavárny. Prakticky každá epizoda je lokalizována, kapitoly jsou uváděny atmosférickými podmínkami, odpovídajícími ročním obdobím. Celý román je z podstatné části popisem vnějšího života, tak jak jej vnímá mladý, zvědavý, dychtivý Tomas Weber, pro nějž v jeho věku a jeho povaze jsou vnější okolnosti mnohdy zajímavější než ty vnitřní.

Další tři romány již konkrétnost v takové míře neskýtají. Martin Birck, doktor Glas i Arvid Stjärnblom se rovněž pohybují po městě, ulice, hřbitovy i restaurace jsou součástí jejich dne, ale prostředí se odsouvá na vedlejší kolej, aby hlavní slovo dostaly vnitřní pocity, myšlenky. V *Martin Bircks ungdom* se čtenář setká se světem stínovým, obecným, napůl anonymním. Prostory nabývají symboličtějších významů.¹⁰² Román o lásce *Den allvarsamma leken* již město pojímá spíše tradičně, v kontextu Söderbergových velkých románů nezaujímá další stupeň vývoje a právem na sebe strhává pozornost jeho milostné téma, bytostně spojené se Stockholmem jen v několika bodech.

¹⁰² Srov. Holmbäck (1985): s. 25

V zápiscích doktora Glase dostává město větší prostor, než bývá v denících obvyklé, ovšem spíše než jako bezmyšlenkovité pozorování okolí vstupuje Stockholm do doktorova nejhlubšího nitra, aby se spojil s jeho vědomím a svědomím:

„Han tog ett piller utan vidare frågor och sväljde ner det med en klunk vatten. Jag tyckte att mitt hjärta stod stilla. Jag stirrade rätt framför mig. Torget låg tomt och ökkentorrt. En ståtlig poliskonstapel gick långsamt förbi, stannade, knäppte med fingrarna bort ett dammkorn från sin välborstade syrtut och fortsatte sin rond. Solen sken alltså lika varmt och gult på Dramatiska teaterns vägg. Direktören gjorde nu en gest som han sällan använder, den judiska gesten med utvända händer, affärsmannens gest som betyder: jag vänder insidan ut, jag döljer ingenting, jag lägger korten på bordet. Och den röda fezen nickade två gånger.

-Den här vattenbutiken är gammal, sade pastorn. Det är visst den äldsta i sitt slag i Stockholm.

-Ja, svarade jag utan att vända på huvudet, den är gammal.

Klockan slog tre kvart på fem i Jakobs kyrka.“ (s. 135 – 136)

Vlivem vnitřně vnímavého až přecitlivělého charakteru doktora Glase dochází prostřednictvím deníkových zápisů nejen k prolnutí příběhu s jeho prostředím (gradace děje s postupem ročních období), ale navíc k hloubkovému souznění hrdiny s jeho městem. To umožňuje osamělému jedinci přimknout se ve vypjatých okamžicích ke konejšivě známé a běžné realitě, ale také najít v ulicích sužovaných nečasem kohosi spolutrpicího, jehož bolest, stejně jako možná Glasova, časem zmizí. Hojivý efekt města zapadaného bílým sněhem je Glasovým přáním v posledních větách románu.

6. České ekvivalenty

Již jsem předeslala, že situace v české literatuře se od té švédské docela podstatně lišila. Lidský pokrok a nový prostor lidské existence – velkoměsto přivítali čeští autoři na počátku nového století spolu s nově příchozími modernistickými literárními směry, jako byl futurismus a civilismus. To se ovšem týkalo pružně reagující poezie. Jinak převládala k obrovskému, hlučnému a překotnému prostředí velkého města skepse spojená s tradičním rozdělením hodnot na vně i uvnitř čistý a nezkažený venkov oproti špíně a svodům civilizace.

V české próze nenastala ideální situace, v níž by se mohl uchytit flanér, pozorovatel a milenec města, jako hlavní postava, která má vzbudit sympatie čtenáře. Není pochyb o tom, že odpovídající figury mohl člověk v Praze počátku století potkat, ale morálně přísným prozaikům, kteří ať už vědomě, či nevědomě odsuzovali neužitečný a zhoubně působící flanérský způsob života, nemohl reálný předobraz posloužit k podobné fresce z městského života, jaké tvořil Hjalmar Söderberg.

Z autorů zmíněných v kapitole věnované české tradici zobrazení velkoměsta (3.3) se v různých vztazích k Söderbergovu dílu profilují tři autoři. V románech Karla Matěje Čapka Choda je, jak již bylo řečeno, možné najít protiklad k flanérskému milovníku města. Tak lze spatřovat Kašpara Léna i Antonína Vondrejce, pohybující se většinou po pražské periferii, místu, kam by flanér vkročil leda náhodou. Oba hrdinové jsou drceni lisem velkoměsta a jejich vztah k Praze charakterizuje hluboká deziluze.

Dandysmus, v mnoha směrech s flanérstvím příbuzný, byl zase výsadou dekadentů, a bylo již zmíněno, že dekadentní pojetí života jako bezcennosti neskýtá prakticky žádný prostor pro to, čím je flanér literárnímu textu tak platný, totiž pro bystré pozorování svého okolí. Český dekadent a dandy Jiří Karásek ze Lvovic ve svých pozdějších románech akcentuje Prahu jako tajemné místo, kde se mohla odehrát Arbesova romaneta, a jeho hrdina hrabě Manfred Macmillen z *Románu Manfreda Macmillena* je přímo označen za dandyho a sám prohlašuje, že nemá jiného zaměstnání

než se nudit. To je ovšem jen jeden z rysů flanéra, a pojetí města, které se v románu proměňuje v démonického dvojníka, se od Söderbergovy věrnosti reálnému světu příliš odklání.

Jakýmsi pohledem z druhé stránky věci je román Viléma Mrštíka *Santa Lucia* (1893). Zde se objevuje Praha jako podstatná součást hrdinova osudu, je spojená s jeho citlivou duší, a ty její aspekty, které flanér oceňuje, vedou k hrdinově záhubě. Prostředí ulic, hospod a panoramatického výhledu získává v Mrštíkově románu druhý rozměr, v Söderbergově díle jen letmo naznačený. Postavu flanéra *Santa Lucia* obsahuje a traktuje ji tak, jak k tomu lehkomyšlný a nezodpovědný mladý muž morálního autora vybízí.

Jako dílo nejvíce akcentující stejné stránky velkoměstského života jako romány Söderbergovy, byť s jiným úhlem pohledu a jinými závěry, jsem k rozboru zvolila Mrštíkův román. Příklad z české literární produkce poslouží coby protipól, kontrast k líbivému a vzletnému postoji flanéra, který jako by nevnímal odvrácenou stranu svého domova, neuvědomoval si onu sociální past, v níž se může klopotný zvuk budoucnosti proměnit. Velkoměsto Praha je v tomto ohledu možná ještě důraznějším a rozhodně krutějším strůjcem lidských osudů, než jakým se zdá být Stockholm.

6.1 Vilém Mrštík

Autorem, který dobově odpovídá Hjalmaru Söderbergovi a jehož dílem prochází velkoměsto jako faktor podílející se na genezi příběhu, je Vilém Mrštík (1863 – 1912). Mladší bratr spisovatele Aloise Mrštíka se narodil v moravském Jimramově. Jeho životní příběh v některých rysech připomíná jeho romány, pro tuto práci je hodná pozornosti jeho zkušenost s Prahou, do níž po špatných zážitcích z brněnského gymnázia vkládal obrovské naděje. Jejich zklamání pak nechává zažít hrdinu svého ústředního románu *Santa Lucia*.

Záhy se Mrštík začíná věnovat literatuře, a to jak teoreticky, tak prakticky. Jeho hluboká znalost ruské a francouzské produkce později vyústí v překlady ruských klasiků a zanícenou propagaci Zolova naturalismu početnými literárními úvahami a kritikami. Vedle drobných črt z

vesnického života je Mrštík autorem románu *Pohádka máje* (1892), kterým oslavuje čistotu přírody a její sílu, která dokáže spolu s láskou změnit flanérsky lehkomyšlného Pražana Říšu.

Z Prahy, která ho naplnila hořkým zklamáním, se stěhuje za bratrem Aloisem do obce Diváky na Moravě. Spolu vytvořili autorskou dvojici, z jejíž spolupráce vzešla taková díla českého literárního kánonu, jakými je drama *Maryša* (1894) či románová kronika *Rok na vsi* (1903-04).

Odloučenost od kulturního centra ale jen zvyšovala pocit vydědění, nastupujícího stihomamu a deprese. Mrštík, který podepsal manifest České moderny (1895), se začíná obracet k tradičním hodnotám minulosti, velebí moravský venkov a brojí proti moderním představám v Praze. Váznivě obhazuje pražské památky v brožuře *Bestia triumphans* (1897). Jeho duševní stav, podpořený chorobou, tvůrčí krizí, dlouholetými finančními starostmi a dalšími traumatickými prožitky nakonec ústí v sebevraždu, která zabránila dokončení pražského studentského románu s autobiografickými prvky *Zumři*.

6.1.1 Santa Lucia

Román, který začal V. Mrštík psát už někdy okolo roku 1890, je pro svou intenzitu považován za nejvýznamnější český román o deziluzi¹⁰³. Děj sleduje moravského studenta Jiřího Jordána, jehož vědomostní potenciál je na moravském gymnáziu ubíjen pedantickým rakouským školstvím. Tajný výlet do Prahy divadelním vlakem podnítl Jordánovu představu o Praze jako místě zaslíbeném, a po maturitě se přes strach a nesouhlas své chudé rodiny vydá do Prahy na studia práv. Přes dojemnou podporu rodiny a vlastní úpornou snahu se Jordán v hlavním městě nedokáže uchytit, potácí se v nuzotě a podléhá erotickým svodům, které metropole nabízí. Ani láska k mladé Kláře, se kterou se Jordán náhodně seznámí, nepřináší štěstí. V nejhorší krizi postihuje Jordána tuberkulóza a on umírá. Scénami z léčebny je román zarámován a nenabízí tak od samého začátku žádnou naději.

¹⁰³ Mravcová in SČS (2005)

Sestupná dějová linie, zaznamenávající hrdinův pád, je typickým syžetem naturalistického románu.¹⁰⁴ Působivost textu spočívá ve všudypřítomném kontrastu Jordánových snílkovských představ s krutou životní zkušeností, která je zesilována neustálým vědomím neodvratné tragédie. Dalším kontrastem, jímž vzniká napětí, je Mršíkova metoda symbolistických náznaků spojená s naturalistickým popisem.¹⁰⁵

Román je podán retrospektivně, jako vzpomínky napůl blouznícího Jordána. Subjekt vyprávění, moravský student, je do Prahy hnán intenzivním pocitem odporu k malým brněnským poměrům, do města, jehož podobu si napůl vysnil, vkládá enormní naděje na život ve všech směrech lepší. Ve vlaku do Prahy k Jordánovi přisedne medik Hégr a explicitně naivního mladíka varuje před nástrahami, kterými Praha stěžuje každému podobně rozdychtěnému přichozímu život:

„Je tam život bujný, nevázaný, strhne vás s sebou, jako strhl mne. Je tam pro nás všechno vzácné, nové, zpočátku všeho chcete okusit, užít, a ani nevíte, a přivyknete svým prvním choutkám, které vás pak vlekou s sebou jako vrak. Nemáte-li tolik, abyste jim mohl vyhovět, trpíte, a máte-li, trpíte dvojnásob, poněvadž nároky vaše nutně převýší vaši hotovost. Přepadnou vás dluhy, ztráta času, ztráta vůle vymanit se ze zakletého kruhu zvyklostí, ani nevíte – a všechna vaše energie, chuť ku práci, ideály, všechny životní vaše síly mizí, unikají z vás jako krev.“ (s. 95)

Jordánův sen ale slova protřelého medika nemohou narušit. Prahu Moravan miluje slepou láskou pubertálního mladíka, antropomorfizuje si její představu do podoby krásné milenky, Praha je „černá krasavice“, „svůdná, v bílých parách se koupající, pohádkami vyzlacená“, „vysněná bytost a modla“:

„(...) duše jeho touhou po Praze jen mřela.

Svůdnice černá! Jak žila v něm ukryta v nedbalkách bílých vltavských mlh! Jen jednou ještě kdyby jí nahlédnout mohl do té kamenné její tváře, pomyslí si, a kdykoliv na to vzpomněl, hlava mu klesla do založených loktů, rty se svažily v tichém usmívání. Byl by nejraději hned letěl za ní, bez plánů, bez peněz, bez zaměstnání, jen s tou tichou láskou k ní a s tou divnou žádostí v prsou, třebas jenom

¹⁰⁴ Pytlík (1989): s. 119

¹⁰⁵ Pytlík (1989): s. 123

na chvíli si pohovět v jejím klíně a pomilován buď rozloučit se s ní, nebo navždy zůstat v ní..." (s. 29)

Opuštěním rodiny a „venkova“ v podobě Brna (které vykazuje podobně velkoměstské znaky jako Praha, jen Jordán je nevnímá) se hrdina vzdává idylického místa, pozbývá jakéhosi středobodu a začíná bloudit v asymetrickém, mnohoznačném a deziluzivním prostoru.¹⁰⁶ Zprvu vnímá své toulky městem jako milostná dostaveníčka, Praha ukazuje v paprscích slunce svou vlídnou tvář, Jordán ji cítí jako živý organismus, který tepe a hlučí. Podobně jako Söderbergovi hrdinové i Jordán věnuje pozornost zvuku zvonů, jichž má ovšem v jeho uších na rozdíl od konkrétního Stockholmského zvonu stovčatá Praha nespočet:

„A pojednou hodiny se ozvaly z blízka i z dálky, rány hučivé, dunivé, těžké jak hluboké nárazy zvonů, a hned nato zas jiné, lehké a veselé jako idylický cinkot rolniček nesly se sněhobílou nocí. A zvuky ty jako by si hrály, slévaly se vzduchem, doháněly se a rostly v dojemnou harmonii půlnoční písně, podivnou v té chvíli, kdy na tisíce lidí spí a neslyší malebného jejího znění..." (s. 55)

Postupně ale lesk Prahy, o kterém Jordán ví vlastně jen z Hégrova vyprávění, začíná přebíjet vlastní nouze, kvůli níž jsou hladovému Jordánovi všechny radovánky odeprény. Procitání ze sna se děje za prvních pošmourných zimních dnů. Vztek nad takovým osudem je pochopitelně o to větší, že všechna lákavá potěšení jsou na dosah:

„Zhořkla mu Praha! Slzy mu vstoupily do očí, když v proudícím tu kolem něho životě odněkud zaslechl smích a ve smíchu veselou píseň při pivě sedící chasy. Tu utíkal domů, do chladné prázdnoty čtyř holých stěn, a oknem se díval zas na Prahu, polykaje slzy a lítost stíraje kouskem v slinách namočeného chleba.“ (s. 124)

Pozorování Prahy za oknem je metaforou k oné Jordánově bezmoci. Nemůže být potěšen ze sledování děje v ulicích, pokud člověk není v pohodlné situaci hmotně zabezpečeného flanéra. Když ale Jordán dostane drobnou práci a nějaké peníze, opět se mu Praha zdá krásná a jeho duše souzní s podobou města za slunečného zimního dne. Týž pohled z okna je opět útěchou, byť tentokrát už Jordán lépe ví, že Praha není ta sentimentální vybájená královna, jak ji viděl původně. Tentokrát

¹⁰⁶ Hodrová (1994): s. 34

chce mladík proniknout hlouběji do těla města, a drobný obnos mu alespoň na jedno odpoledne umožňuje okusit život flanéra, dát si dobrý oběd, posedět v kavárně a projít se bez cíle ulicemi.

Po letmé zkušenosti z Brna se Jordán také dostává do prostředí hospody, nejprve sedí v hostinci U Fleků, kde stále vnímá zlidštěnou Prahu jako dominující element, zastupující všechny hosty, později ho neznámý muž vydávající se v opilosti za jeho přítele zavede do hlučného podniku U Löflerů. Tam už síla podsvětí převládne, podnapilý Jordán vnímá odpuzující atmosféru místa skrze špínu a typické hospodské atributy, jakými jsou nedopalky cigaret, zpocená čela opilců, nedopité sklenice. Ráno po probdělé noci má možnost vidět probouzející se Prahu, charakterizovanou čerstvostí po nočním dešti a stánky rozespálých trhovců. Do paměti se mu vrývají bystře odpozorované detaily chování pouličních prodavačů.

Posledním vzletem, který umožňují vydělané peníze, je procházka k Olšanům, kde tehdy Praha ústila do polí. Jordán si vykračuje, fakt hřbitova je mu lhostejný až nepochopitelný stejně jako chudí, které cestou potkává vedle bohatých. Vymalovaná budoucnost však bere za své s posledními desítky, a to jako by byl signál pro přírodu. Začíná prudký déšť a Jordán zas musí opustit „Prahu živou“ a omezit se na „zamyšlené pohledy do Prahy mrtvé, staré, jak ji rozloženou viděl před svými okny.“ (s. 173)

Praha je v tu chvíli podobná sklepnici, která se k Jordánovi chovala vstřícně, dokud měl peníze. Teď je samotný pohled na ni, odepřenou, bolestný. „(...) Praha odpočívát se zdála v tmách. Spala, svůdná, v náručí těch, kteří platili víc.“ (s. 173)

Obraz Prahy jako hříšné a nenasytné nevěstky pronásleduje každé Jordánovo setkání s městem. V jeho srdci se sváří sebedestruktivní vášně k městu s láskou k mladé Kláře, která je podobně nedostupná. Tyto dvě touhy se spojují v jednu, když Jordán přes Klářin vrtošivý zákaz bloudí nazdařbůh ulicemi, aby ji zastihl po cestě domů – motiv dobře známý Arvidu Stjärnblomovi. Ve stavu rozjitřených smyslů vnímá muž ostře vše, co se kolem něj děje, pocity štěstí se střídají s melancholií a nejistotou, jak je v něm zanechá rozhovor s Klárou, kterou nakonec skutečně potká.

Motiv ženy jako pokušení je v románu rozveden do více linek, Jordán zakusí jak svádění vdané, dobře situované a znuděné dámy, která pak uražena neúspěchem (Jordán není zběhlý v

signálech svádění) se k studentovi obrací zády, tak erotické flirtování hospodské číšnice, jejímž povolným chováním je nezkušený Jordán omámen. To mu ale nebrání nosit v srdci stále Kláru.

Jordán má mimořádnou možnost ze svého okna na vyvýšených Vinohradech pozorovat Prahu shora, rozmlouvat a rozjímat s jejím panoramatem. V tomto odstupu si také uvědomí, že do Prahy nepatří, že město ho nechce přijmout, „posud se nikde nezachytil, nikde nepřikoval, kamenné stěny Prahy odrážely jej od sebe vší silou (...)“ (s. 192)

Nedostatek peněz donutí Jordána zastavit vlastní peřinu, a hladovění spolu s věčným čekáním na Kláru přivodí mladíkovi horečku, která je předzvěstí začínající tuberkulózy. Jordán blouzní, ve snách vidí pražské ulice a defilé pražských figurek, a Praha se mu vyjevuje jako symbol marnosti, který se jako všechno ostatní promění v prach. To, co si Jordán maloval jako lásku, se ukáže být jen dívčíným rozmarem, a tak rozchod s Klárou zasadí naivní Jordánově duši další ránu. Po další problouzněné noci se za oknem Jordánova bytu objeví město zapadané bílým sněhem, jako připomínka dávného studentova tajného výletu, který se uskutečnil také v zimě a Prahu mu vymaloval nejčistšími barvami.

Čistota ale falešnému městu, „místu nepravého bytí“, nevydrží:

„– A Praha měkla, roztékala se jako cukr v mokru. K večeru už celá se vysvlékala z bílé své řízy; celá umouraná, bílou barvou už jen jako pokaňkaná mihotala se strakatou dálkou. Kouř přenášel se přes oblezlé hrbety střech a zapadal do začouzených ulic svahů. Už celé černé boudy vylezly z mokré té běloby tajícího sněhu a jenom mezi vikýři a v tvrdých stínech krylo se něco neposkvrněné jeho barvy.“ (s. 237)

Agónie pomalu a nevědomky umírajícího Jordána dostupuje vrcholu v trýznivém bloudění ulicemi, zasaženými deštěm. „Praha jako by se mstila za svoji krásu, vraždila ho nyní na každém kroku.“ (s. 240)

Jordán už symbolicky vzato nemá žádný domov, a když ho zradí i přítel Hégr, odevzdává se plně martyriu v nemilosrdném městě:

„Prochodil asi čtvrt hodiny, nevěda ani, kudy chodí, kudy se obrací, a v rozčilení zapomněl i na hlad. Obešel několikrát kostel, proběhl Jeruzalémskou ulicí a zpět a přišel zase tam, odkud před

hodinou vyšel, na Senovážné náměstí. (...) Così hrozně nepohodlného, špinavého lepilo se na jeho duši jako svrab, který štípe a rozežírá se stále dál a dál.“ (s. 245)

Osleplý deštěm a horečkou se Jordán vytrvale potácí známými ulicemi a náměstími, jako dobrovolný mučedník jde rezignovaně nejhorším marastem „se vzdorem bitého psa, který neutíká, ale se vztekem hryže do dopadajících ran“. Cestu přes Můstek a Václavské náměstí k Příkopům a Sirkovou ulicí ke Karlovu mostu chápe jako poslední rozloučení s milovanými místy. Noční Praha, krotká a jemná ve světle měsíce, už se rozchází s Jordánovou zničenou duší. Poslední noc ve vinohradském pokoji, která je poznamenána prvním záchvatem nemoci, stráví Jordán zase s Prahou za oknem, s „ohromnou, příšerně v prázdnu stojící Prahou“.

Je patrné, že ve vztahu citlivého Jordána a dominantní Prahy dochází ke klasické impresionistické symbióze hrdinovy duše s vnějším prostředím. Až ve chvíli, kdy je dílo zkázky dokonáno, vymaní se muž z vlivu, který na něj město mělo. Jinak ale Jordánova nálada a duševní stav souzní plně s městem, které jej ve svitu slunce oblažuje, deštěm bičovanými ulicemi jej trestá a ubíjí, sněhem zapadlými věžičkami jej přesvědčuje o své nevinnosti. Při jedné ze šťastných chvil strávených s Klárou Jordán přiznává, že ještě nikdy se mu Praha tak nelíbila, jako teď, když je s ní.

Jedna z kapitol se plně věnuje proměnám metropole a popisuje v plynulém proudu obrazů Prahu za mlžného dne, jak ji okouzlený Jordán celý den sleduje z okna bytu. Vidí její měnící se tvář, která zahrnuje Prahu jako zářící monstranci na oltáři, Prahu zmizelou v mlžném prachu a čoudu, Prahu jako očištěnou a znovu oživenou, Prahu usínající po očištění a Prahu jako znovuzrozenou, zmrtvýchvstalou královnu hýřící barvami. Jordán doprovází Prahu svou společností až k podvečeru, kdy se městem rozezní všechny zvony na počest svátku Početí Panny Marie. Okno jeho pokoje, kde stráví svůj tříměsíční pražský pobyt, je ironií osudu místem, u něhož proseděl a prožil nejkrásnější dobu svého života.

Jiří Jordán tvoří spolu s Prahou ústřední dvojici románu. Za zmínku stojí ještě Jordánův spolubydlící a přítel Hégr jako prototyp pražského flanéra, bohéma, jehož zhrublý životní náhled je s Prahou lépe srozuměn. První setkání obou mužů ve vlaku představuje Hégra jako dokonalého flanéra:

„Celý jeho zjev byl neobyčejně mužný a jemný. Všechno bylo na něm nové, čisté, uhlazené, tváře měl bledé, hebké a měkké, jako by se právě byl vykoupal, za nehty ani stín po nějakém prachu, vousky přihlazeny, košile jak do plesu s černými tečkami miniaturních knoflíků pod sebou, boty svítily mu ve světle jak lakované, vlasy husté a přistřižené vzdorovitě ale nenápadně trčely mu do hladkého čela; spánky měl tak průsvitné, že i při chabém osvětlení vozu bylo vidět, jak bílou jejich pleť podlévají stínové proužky žil. – Elegán v šatech i způsobech, dítě „bílé krve“, odchované v bílých peřinách, vypěstěné uhlazeným světem. Na každé ruce měl po jednom prstýnku s jiskřivou, v duhu se rozstříkující slzou, kravatu hedvábnou, světlou s granátovou jehlicí, svrchník s hedvábnou podšívkou, límeček nový, bílý, čistý jako sníh. Levou rukou jemně držel cigaretu, pravou si hrál u vesty zlatým, drobně pracovaným klíčkem.“ (s. 91 – 92)

Neznámý nabídne Jordánovi koňak a čtenář nabude dojmu, že příčinou Jordánovy záhuby bude právě tento muž ďábelsky svůdného zjevu. Hégr pak ale pravdivě vylíčí naivnímu mladíkovi, co ho v Praze čeká, a že pokud se nevrátí domů, jeho zkáza je prakticky nevyhnutelná. V průběhu románu pak Jordán většinou v pokoji zastihuje jen Hégrovo prázdné lůžko, spolubydlící ho budí až hluboko v noci, aby mu vyprávěl malicherné příhody z kaváren a hospod.

Pravá povaha Hégrova bohémského života se vyjeví až když vesele Jordánovi přiznává, že je zcela bez peněz, o které přišel při kartách, a půjčí si od nemocného téměř všechny jeho zbývající drobné s příslibem, že sežene víc. Hégra pak čtenář sleduje cestou do Pařížské kavárny a noční kavárny „U mrtvoly“, pravého hráčského doupěte, kde se odehrávají bizarní nekonečné karetní hry. Hégr opět neodolá prázdnému místu a všechno, co měl, zákonitě prohraje. Zoufalý Jordán ho potkává ještě týž den v doprovodu solventně vypadající dámy, od sklepnice z jeho oblíbené hospody U Štajgrů se dozvídá, že dluží mnoho peněz, a proklíná lehkomyšlného přítele, který vyhodil do vzduchu jeho poslední drobné.

Dojem z Hégra, pomáhajícího ještě Jordánovi do kočáru odvázejícího mladíka do sanatoria, naprosto mění počáteční rámeček románu, v němž umírající Jordán spatří svého „přítele“ ve skupince mediků, konajících vizitu. Volá na něj, ale Hégr neslyší a v klidu se během vizity uloží na jedno z lůžek, aby zčásti dospal prohýřenou noc.

Přes Hégrovu polovičatou povahu to není on, kdo je příčinou Jordánova neštěstí. Tou je Jordánova sebedestruktivní touha po velkém světě a Praha, nemilosrdná ve svém kosení všech slabých, naivních chasníků, kteří uvíznou v síti města jako mouchy. Vášně věnovaná Praze, pro kterou Jordán zapomíná na vlastní potřeby a odsouvá své já na poslední místo, je posilována náklonností k velkoměstsky koketní a dětinské Kláře. Ani tu není Jordán schopen prohlédnout. Vidí sice, že dívka je zkažená duchem velkoměsta a láskou k pozlátku, ale miluje představu, že půvabnou a ne nepřístupnou Kláru změní. Odkrývá jí svou duši, těší se jejím dopisem a letnými dotyky, a přestože cítí, že se svým chatrným zevnějškem se k nazdobené dívce nehodí, vytrvale na ni čeká. Hloupou hru, kterou s ním šestnáctiletá slečna hrála, mu musí s dětskou krutostí odhalit ona sama.

7. Závěr

Velkoměsto jako složitý organismus nové doby se na přelomu 19. a 20. století vzpírá své dosavadní literární roli kulisy a vydobývá si místo po boku literárních postav. Stává se hrdinovým dvojníkem, protivníkem, jeho milenkou, svědomím i vrahem. Reálné metropole získávají spisovatele, v jejichž díle se konzervuje určitá jedinečná podoba města a jeho specifický vliv na obyvatele.

Stockholm měnící se na přelomu století ve skutečně velké město má svého kronikáře v Hjalmaru Söderbergovi. Charakteristické pro jeho tvorbu je pojetí Stockholmu jako uzavřeného a relativně malého prostoru, kde se ještě stále v idylické atmosféře setkávají postavy v čele s hlavním hrdinou, flanérem. Město, kde se flanér cítí nejvíc jako doma, vede jeho kroky. Tyto dva subjekty souznějí, duševní stav flanéra se odvíjí od stavu, v němž se nachází město, a město jako by sledovalo flanérův příběh a měnilo svou tvář podle něj. Dvojnický vztah je podpořen změnami ročních období a počasí, v jejichž rámci se syžet odvíjí.

Pohled na velkoměsto, jak jej předkládá Söderberg, ukazuje moderní prostor jako entitu empatickou a zároveň vysoce podnětnou pro lidské pocity. Velkoměsto navíc nabízí závratné množství možností a svodů, kterým flanér rád podléhá, byť ne vždy si to může dovolit. Není možné mu nějak uniknout, což dokládají sporadické neúspěšné pokusy, a vlastně to ani není ve flanérově zájmu, město ho svým charakterem utvořilo, dalo mu příležitost naplnit své touhy. S koncem příběhu ovšem zůstává Stockholm víceméně neporušenou idylou, tím, kdo flanéra neopouští a po přestálé krizi hojí jeho rány.

Söderbergova koncepce je pochopitelně jedním z mnoha úhlů pohledu, jakými se na velkoměsto dá pohlížet. Česká literární produkce zhruba stejného období si především z důvodů tradice zobrazování Prahy v opozici k venkovu volí ony stinné stránky, které jsou každému velkoměstu vlastní. Opozici k velkoměstu jako domovu ilustruje naturalisticky důsledný román Viléma Mrštíka, v němž cesta z Moravy do Prahy je počátkem konce, pro mladého a „čistého“ studenta prakticky nevyhnutelným.

Praha vlivem silné antropomorfizace vstupuje do románu jako další subjekt, pro Jordána znamená dokonce víc než pro flanéra, je jeho vysněnou ženou, která mu neustále uniká a zavádí ho hlouběji do pasti. Hrdinovy pocity jsou stejně jako u Söderberga městem do maximální míry formovány, ale vzhledem k rámci románu, v němž Jordán umírá, je zdánlivé souznění spíše výsměchem velkoměsta, které člověku nedovolí k sobě proniknout. Flanér zůstává v českém románu bytostnou součástí města, a v této souvislosti se jeví jako negativní figura, ta, jež město prohlédla a zhrubla spolu s ním.

Mrštík pohlíží na metropoli nejčastěji shora, a přestože svého hrdinu nechává prožívat pohnutý osud také v konkrétních ulicích a náměstích, reálná Praha v očích čtenářů se nepřizpůsobila románu a Mrštíkova „Santa Lucia“ zapadla mezi dalšími, výraznějšími zpodobeními města, která berou víc v potaz jeho mysticko-magický aspekt. Söderbergova topografická důslednost ve spojení se silnými příběhy oproti tomu, soudě dle mnohých osobních poznámek badatelů, přetvořila město, které nemá tak pestrou a působivou paměť jako Praha, v město-román, jehož konkrétní místa jsou spjata s událostmi existujícími jinak jen ve fikčním světě.

8. Sammanfattning

Detta arbetets skifte är att kartlägga situationen i svensk och tjeckisk litteratur kring sekelskiftet med betoning på storstadens bild, och med hjälp av interpretationer av konkreta verk visa och bevisa skillnaden som uppstod och som ger även mer intressant och bredare blick på möjligheter av storstaden i litteratur överhuvudtaget.

Verklighetens situation kring sekelskiftet var å ena sidan optimistisk på grund av civilisationens uppsving, å andra sidan var den pessimistisk så som det ofta är när man är på väg mot det nya och står någonstans mitt emellan. Storstadens rymd var en av de nya och märkliga fenomen och dess påverkan på människan var så stark, att detta förhållande mellan man och stad blev en viktig del av litterära värld.

En av de som förstådd staden och innefattade dess gator och torg och krogar som hem var en ung man med ganska god finansiell situation, passiv livshållning, utan mål och nyfiken på vad storstaden innebär. Det var en flanör, iakttagare, åskådare som hade nöje med att titta på livet i gator utan egen engagement, och njuta av alla de frestande saker som staden bjöd på. Han har ett starkt och nära förhållande med staden och igenom hans ögon har läsaren en unik chans att följa med i storstadsvimlet i en historisk period.

Stockholm, som var den riktiga parisiska storstaden ganska nära, hade sin iakttagare i Hjalmar Söderberg (1869 – 1941). Den oscariska idyllen som utgör tiden av alla Söderbergs Stockholmsskildringar var en utmärkt tid för att iaktta hur staden växer, och det var just flanören som var en vittne till detta.

Söderbergs första romanen heter *Förvillelser* (1895) och den är skriven av en författare med flanöriskt skarpa sinnen. Den beskriver en ung och begynnande flanörens historia i Stockholms gator. Tomas Weber har en känsla att världen, dvs. staden är hans. Han förälskar sig lätt i två kvinnor från olika samhällsklasser, gör den rikare av de med barn, förfalskar en växel, försöker begå självmord och överlever. Stockholm i romanen är mycket konkret, man får veta namn på alla de platser där Tomas går och hur var det med vädret den dagen. Detta gör staden levande och gripbar. Tomas attytid är bunden till staden och historien stegrar med årets gång från våren till vintern, vilket påverkar stadens ansikte.

Tomas Weber är fortfarande ett litet barn och hans aktivitet igenom historien bekräftar det. Slutligen övergår han ganska lätt krisen och förbliver flaneriskt lättsinnig. Motsatsen till honom skapade Söderberg i hans mest omtyckt och uppskattad Roman *Doktor Glas* (1905). Huvudpersonen kan man också beskriva som flanör, den här termen är verkligen bred, men i hans fall är det för det första och främsta hans passiv livshållning och åskådarens ögon, som gör honom till flanör.

Glas är lik den finlandsvensk flanörvarianten som fått namn dagdrivare och som är präglad av en viktig skillnad. Den är att dagdrivaren inte är nöjd med sin passiv livshållning och under sin historia gör ett försök att slippa den och nå det „riktiga“ livet. Han lyckas ganska sällan. Doktor Glas är en av de flera, vilkas aktivitet inte leder till en lycklig slut. Han väljer en radikal dåd och mördar en av sina patienter för att befria hans hustru.

Hela romanen har en dagbokform och Glas skriver ganska ofta om sin stad. Det mest intressanta är hans iakttagelser när han är under påverkan av starka känslor. Han också är bunden till Stockholm och upplever sin besvikelse och ångest i mörken och regn bakom fönstret. Den rena staden är för honom symboliserad med snö och han väntar för den, så att den enda vännen han har, storstaden, hjälper honom överkomma krisen.

Andra två Söderbergs romaner, *Martin Bircks ungdom* (1901) och *Den allvarsamma leken* (1912) utspelar sig också i Stockholm. Men i de här fallen spelar *Stockholm* en mer underordnad och traditionell roll. Ändå är det av värd och vikt att räkna de in i Söderbergs konception av Stockholm som både idyllisk småstad och storstaden på väg till framtiden. Martin Birck är den som märker, även om inte så som man skulle förvänta sig, Stockholms förändring under Lindhagens gaturegleringsplan (1867). Den andra romanens huvudperson, Arvid Stjärnblom, upplever i Stockholm hans livs kärlek och besvikelse. Gamla stadens gator och Klara kyrka är vittnen till hans olycksupplevelse.

Den tjeckiska litteraturen i samma period har också sin storstad att reflektera. Prag bild i litteratur har, såsom Stockholms, en tradition som författaren håller i minnen. Den här traditionen innehåller ej flanören som huvudperson. Däremot så finns det en linje av den smutsiga och farliga storstaden kontra det rena landet. Det gäller också i fall av Vilém Mrštík. Hans nyckelroman *Santa Lucia* (1893) beskriver Prag som en skön kvinna som förförar den unge moraviske studenten och leder honom till total destruktio. Jiří Jordán är en naiv och urfattig man, och efter att ha upplevt höga och låga momenter i Prag miljö dör han av lungsoten.

Jordán är som en känslig människa knuten till sin dröm om Prag och kan inte se verkligheten. Slutligen irrar han resignerad omkring på stadens gator i stark regn och vet att Prag inte har accepterat honom. Hans samboende vän Hégr är prototypen av flanör, och i takt med sin knytning till den negativa staden är han också en negativ gestalt.

Söderbergs och Mrštíks beskrivningar av storstad utgör en tvåsidig bild av en rymd, som sedan sekelskiftet har blivit en av de viktigaste i litteraturens fiktiva värld.

9. Shrnutí

Cílem této práce je zmapovat situaci ve švédské a české literatuře na přelomu 19. a 20. století s důrazem na obraz velkoměsta, a s pomocí interpretace konkrétních děl poukázat na rozdíl, který mezi těmito literaturami vzniká a který dohromady dává o to zajímavější a širší pohled na možnosti velkoměsta v literárním prostoru obecně.

Reálná situace na přelomu století byla dílem optimistická s ohledem na rozmach civilizace, dílem byla pesimistická, jak tomu bývá v obdobích přechodu. Prostor velkoměsta byl jedním z nových fenoménů, a jeho vliv na člověka byl tak zásadní, že se vztah těchto dvou jednotek stal důležitou součástí fikčních světů.

Jedním z těch, kdo městu rozuměli a chápali jeho ulice, náměstí a pohostinství jako domov, byl finančně většinou zabezpečený mladý muž s pasivním postojem k životu, který bez cíle a městem prochází se zájmem o pozorování okolí. Flanér, aniž by se aktivně angažoval v tom, co vidí, je součástí městského prostoru, je jím utvářen a s městem duševně souzní. Spisovatelem, v jehož díle hrají švédská metropole Stockholm a její flanér hlavní roli, je Hjalmar Söderberg (1869 – 1941).

Söderbergovy postavy formované městským prostorem procházejí určitými změnami, od dětsky bezstarostného Tomase Webera z románu *Förvillelser* (1893) k pasivnímu a nešťastnému Martinu Birckovi (*Martin Bircks ungdom*, 1901), od zločinem a trestem sužovaného doktora Glase (*Doktor Glas*, 1905) k láskou souženému Arvidu Stjärnblomovi (*Den allvarsamma leken*, 1912). Stockholm ovlivňuje kroky hrdinů, spoluprožívá je a je subjektem nejvyšší instance, který skýtá existenční jistotu.

Oproti tomu česká literární produkce sleduje odlišnou tradici a zobrazuje město z odvrácené strany. Exemplárně to dokládá román Viléma Mrštíka *Santa Lucia* (1893), v němž Mrštík pojímá Prahu jako krásnou ženu, která zavede do zkázy prostého venkovského člověka. Hrdina není flanérem, tuto roli zastává vedlejší postava a spolu s městem je traktována negativně.

Romány Söderbergovy v kontrastu k českému deziluzivnímu románu dávají dohromady dva pohledy na velkoměsto jako takové a jsou významnými stupni na pestré škále toposu, který je jedním z pozoruhodných ve fikčních světech literatury.

10. Summary

The aim of this work is to chart the situation in the Swedish and the Czech literature at the turn of the twentieth century, with focus on the urban space, and to point out the differences that exist between the Swedish and the Czech literature with the help of concrete novels, which gives even more interesting and wider look at the possibilities of a literary city in general.

The real situation at the end of the 19th century was both optimistic and pessimistic, with the blossom of civilization on one side and the uncertainty of changing times on the other side. The urban space was one the new phenomena and its influence on the man was so fundamental that these subject relations became an important part of the fictious worlds.

One of those who understood the city and took its gates, squares and pubs as a home was a young and mostly financially secure man with a passive attitude towards life, who walked aimlessly through the city, only interested in what he would see. The flâneur, without participating in what he sees, is a part of the urban space - he is formed by it and he harmonizes spiritually with it. One important writer whose work accents the Swedish metropolis Stockholm is Hjalmar Söderberg (1869 – 1941).

Söderberg's figures formed by the city space go through certain changes, from the childishly light-hearted Tomas Weber in the novel *Förvillelser* (1893) to the passive and unhappy Martin Birck (*Martin Bircks ungdom*, 1901), from the crime-and-punishment-plagued doktor Glas (*Doktor Glas*, 1905) to Arvid Stjärnblom, tortured by love (*Den allvarsamma leken*, 1912). Stockholm influences the figures' steps, it lives through them and it is the highest authority that offers the existential certainty.

The Czech literature, on the other hand, follows a different tradition and pictures the darker side of the city. A perfect example of this is Vilém Mrštík's novel *Santa Lucia* (1893), which shows Prague as a beautiful woman who leads a simple man from the country to destruction. This figure is not a flâneur, it plays a side role and both the city and the flâneur are depicted as negative.

The contrast of Söderberg's novels with the Czech novel of disillusion gives a two-sided view of the city in general. The novels are important points in the space of fictious wolds - a remarkable literary topos.

11. Literatura

11.1 Primární literatura

Mrštík, Vilém (1969): *Santa Lucia*. Praha: Vyšehrad.

Söderberg, Hjalmar (1996): *Martin Bircks ungdom*. Lund: Klassikerförlaget.

Söderberg, Hjalmar (1990): *Doktor Glas*. Stockholm: Bonniers.

Söderberg, Hjalmar (2001): *Den allvarsamma leken*. Stockholm: Bonniers.

Söderberg, Hjalmar (1938): *Förvillelser*. Stockholm: Bonniers.

11.2 Sekundární literatura

Andersen, P. T. (1992): *Dekadanse i nordisk litteratur 1880 – 1900*. Oslo: Aschehoug.

Balzamo, Elena (1995): Hur mycket exotism kan man tåla? IN: *Den mångsidige Stockholmsflanören*. Red. B. Holmbäck. Stockholm: Höjerings.

Benjamin, Walter (1979): *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. Praha: Odeon.

Borg, Alexandra: (2007): *Stadsvandringar. Stockholm i svensk prosafiktion 1903 – 1916*. Uppsala.

Ciaravolo, Massimo (2000): *En ungdomsvän från Sverige*. Stockholm: Söderbergsällskapet.

Den mångsidige Stockholmsflanören. Perspektiv på Hj. Söderbergs debutroman Förvillelser (1995).
red. Bure Holmbäck. Stockholm: Höjerings.

Den svenska litteraturen II. 1830 – 1920 (1999). Red. L. Lönnroth, S. Delblanc. Stockholm:
Bonniers.

Ekelöf, Gunnar (1969): Hjalmar Söderbergs Stockholm. IN: týž: *Lägga patience*. Stockholm:
Bonniers.

- Enell-Eriksson, Cristina (1995): Ett porträtt av sjömansprästen som ung. IN: *Den mångsidige Stockholmsflanören*. Red. B. Holmbäck. Stockholm: Höjerings.
- Friedländer, Herbert (1952): Hjalmar Söderberg som Stockholsskildrare. In: *Svensk litteraturtidskrift* 15. s. 158 – 184.
- Gustafson, Alrik (1998): *Dějiny švédské literatury*. Přel. L. Štukavec. Brno: Masarykova univerzita.
- Hodrová, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP.
- Holmbäck, Bure (1985): *Hjalmar Söderbergs Stockholm*. Stockholm: Höjerings.
- Holmbäck, Bure (1988): *Hjalmar Söderberg. Ett författarliv*. Stockholm: Bonniers.
- Holmbäck, Bure (1995): En tveyig historia. IN: *Den mångsidige Stockholmsflanören*. Red. B. Holmbäck. Stockholm: Höjerings.
- Holý, Jiří (2002): III. Díl. IN: Kol. aut.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN.
- Hrbata, Zdeněk (2005): Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. IN: Kol. aut.: *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst.
- Humpál, Martin; Kadečková, Helena; Parente-Čapková, Viola (2006): *Moderní skandinávské literatury*. Praha: Karolinum.
- Janáčková, Jaroslava (2002): II. Díl. IN: Kol. aut.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN.
- Johansson, Gotfried (1932): *Stradvägsepoken*. Stockholms Dagbladet 23. 12.
- Kjellén, Alf (1985): *Flanören och hand storstadsvärld*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Lundgren, Lars O. (1987): *Liv, jag förstår dig inte*. Stockholm: Carlssons.
- Nordberg, Carl-Erik (1995): Var finns en varaktig stad? IN: *Den mångsidige Stockholmsflanören*. Red. B. Holmbäck. Stockholm: Höjerings.
- Petherick, Karin (1978): Doktor Glas och himlarymden. In: *Samlaren*. s. 7 – 17.
- Pettersson, Torsten (1986): Det svårgripbara livet. Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen. IN: *Från dagdrivare till feminister*. Red. S. Linnér. Helsingfors. s. 9 – 39.
- Pytlík, Radko (1989): *Vilém Mrštík*. Praha: Melantrich.

Selander, Sten (1930): Stockholm i dikten. IN: týž: *Européer, Amerikaner och annat*. Stockholm: Bonniers.

Slovník českých spisovatelů (2005). Praha: Libri.

Svenskt litteratur lexikon (1970). Lund: Gleerups.

Söderblom, Inga (1995): Förvillelser som byggnadsverk. IN: *Den mångsidige Stockholmsflanören*. Red. B. Holmbäck. Stockholm: Höjerings.